

القاهرة

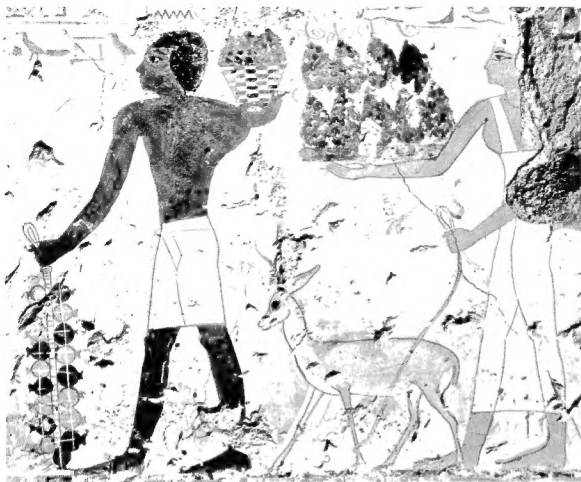
أدب • فكر • فن

فرائز كافكا
طبيب أرياف



الجريمة السياسية في السينما المصرية صلاح جاهين .. وداعاً





إهداء ٢٠٠٥

من الفن المصري القديم

ورثة الكيمياتي / محمد فاروق الفران
الإسكندرية

القاهرة .. على الطريق

النتائج

لأتى العدد الشهري الأول من القاهرة قبولاً وترحيباً من مختلف الاتجاهات والتيارات الثقافية والأدبية في مصر والعالم العربي. مما شجعنا على أن نبذل المزيد من الجهد في تطوير عملنا ..

ليس لأننا نريد « للقاهرة » أن تكون مجرد مجلة شهرية تُضالَف إلى عشرات المجلات الشهرية الأخرى التي تصدر في مصر والوطن العربي ولا تُشكِّل إلا مجرد إضافة .. وذلك من خلال تبنيها لأراء وأفكار وإبداعات الشباب ..

ونحن ندرك أن غياب المصنع الثقافي في التعامل مع الأفكار والمفاهيم والإبداع الفني ككل قد أدى في - مرحلة سابقة - إلى اضمحلال روح الخلق والإبداع .. مما جعلها تنهم أهباً لا يستطيعها بأنها لم ترث منها سوى الحوان والسقوط والفرار الفكري ، وهم يعتقدون أنهم يبدؤون من الصفر .. ! وكثيراً ما نسعى بأنهم لا يتقادم .. إلى آخر هذه المقولات ..

بالإحباط والمعجز ، مثل : أنهم جبل بلا أسئلة .. أو أنهم جبل بلا نقاد .. فلنكن صريحاً جبالاً لفرز نقادهم ، ولكن منبرهم الذي والقاهرة تملأ طولاً جيداً ، أنها ما صدرت إلا هم ، لقد خصصت القاهرة بعض صفحاتها في العدد الماضي للحديث عن « الحساسية الجديدة » ومغامرة الخروج على النمطية المعروفة .. ولم نجد غضاضة في أن نرفض بعض من اشتركوا في تدوينها المنشورة في هذا العدد من المجلات غير الأدبية ، المهم في رأينا أن نسعى جميعاً إلى تأسيس ثقافة نقدية تُشعِل الرغبة الكاشفة عند المبدعين في أن يُدعوا ، ويطوروا الأراء والأفكار والآداب والفنون ..

وإذا تكررت لحظات الانكسار فعلياً ألا نجعلها تُهَيِّض لحظات الازدهار الثقافي والإبداعي في حياتنا ولأن الطريق إلى تأسيس أبنية ثقافية وطنية متطورة ما زال طويلاً فإننا بالقاهرة نعتقد أننا بدأنا السير فيه ..

د. سمير مروحان



جان جوتيه



القاهرة

أديب • فكري • نون

محتوى

- ١ الإفتاحية
- ٤ الإمام محمد عبده . د. محمد عمارة
- ٧ صلاح جاهين شاعراً . د. محمد عثمان
- ١٢ جاهين عاشق الوطن والإنسان - كمال الجويلي
- ١٤ قصائد لم تنشر لصلاح جاهين
- ١٦ كاريكاتير لصلاح جاهين
- ١٦ صلاح جاهين - اللعب بالفن «حوار مع عي اللباد»
- ١٨ حسن سرور
- ٢٠ رثاء لصلاح جاهين - بهاء جاهين
- ندوات القاهرة
- ٢١ ندوة المجلات غير الدورية
- ٣٠ الشائعات في مصر بين الحقيقة والوهم - محمد عبد الحى
- تحقيقات القاهرة
- ٣٤ رمضان في التراث الشعبي - تحقيق يوسف فاخوري
- ٣٩ وشوشة «قصيلة» - جمال القصاص
- ٤٠ المجاهات التغيير الثقافى - د. سمير حجازى
- ٤٢ الذى يموى وقصة - محمد كمال محمد
- ٤٤ جان جوتيه - حصاد الأشواك - د. هيام أبو الحسين
- ٤٩ روائى من عصرنا - د. ماهر شافق فريد
- ٥٤ وأدام الطرق على الأبواب وقصة - عبد ربه طه
- طبيب أرياف وقصة «فرايز كافكا»
- ٥٦ ترجمة - الشريف خاطر



المن ٥٥ قرشا



رئيس مجلس الإدارة

د. سمير سرهان

رئيس التحرير

عبد الرحمن شفيق

مدير التحرير

تحسين عبد الحى

المحرر الفني

محمود المندى

الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ٦٠٠ فلس - الخليج العربى ١٤ ريالاً
قطريا - البحرين ٨٧٥، دينار - سوريا ١٤ ليرة -
لبنان ٨,٢٥٠ ليرة - الأردن ٩٥٠، دينار -
السعودية ١٢ ريالاً - السودان ٢٢٥ قرش - تونس
١,٢٨٠ دينار - الجزائر ١٤ ديناراً - المغرب ١٥ درهما
- اليمن ١٠ ريالاً - ليبيا ٨٠٠، دينار .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرشاً، ومصاريف
البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحواله بريديّة
حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب
الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد .
و ٢٨ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ؛
البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا
١٨ دولاراً .

- جغرافية المدن بمنظور بن خلدون - محمد جلال عباس ٥٩
- من الصحافة الأدبية العالمية ٦٤
- ويطير الحمام بعيداً وقصّة درويس ليسنج ٦٧
- ترجمة - خليل كلفت ٧٠
- اللغة والإنسان والآلة - د. السيد نصر الدين السيد ٧٠
- كى استبقى اللحظة وقصيدة أندريه شلديد ٧٢
- ترجمة حسن فتح الباب ٧٢

□ مسرح

- مسرح قدير غنى - د. هناء عبد الفتاح ٧٣
- التجريب في مسرح الغرفة - كمال الدين حسين ٧٥
- اليوبيل الذهبى لغياب المسرح - عبلة الدويق ٧٩
- بورترية نضال الأشقر - مديحة عمارة ٨٢
- المسرح في الجامعة (٢) - حسن عطية ٨٤

□ شهادات المسرح

- راكبو البحر - د. نهاد صليحة ٨٧
- التلات ورققات والميلاد المرتقب - فاضل الأسود ٨٩
- سليمان الحلى - حازم شحاته ٩١
- مجنون ليل - محمد سمير حسنى ٩٢

□ سينما

- الجريمة السياسية في السينما المصرية - عادل عبد العليم ٩٣
- مهرجان السينما العربية في النمس - عبد الحميد أحمد على ٩٩

□ موسيقى

- أزمة الموسيقى الرفيعة في مصر ١٠١
- د. عواطف عبد الكريم حسن ١٠١
- الضوضاء والبيئة الصوتية - جلال فؤاد ١٠٣

□ مكتبة القاهرة

- النش لجبران - تهليل حنا ١٠٥
- قالت ضحى - شمس الدين موسى ١٠٩
- الرواية الإنجليزية - والتر آلن - ١١١
- ترجمة مرسى سعد الدي ١١١
- ليونى لستوى والرواية - جون بيل - ١١١
- ترجمة سليم الأسيوطى ١١٢
- سيوية - د. فوزى مسعود ١١٢
- سيكولوجية تماطى الأفقون - د. سعد المغربي ١١٢
- ديوان القطط - ت. س. أليوت ١١٢
- ترجمة صبرى حافظ ١١٢



الإمام محمد عبده

د. محمد عماره

الأحمدى ، ومنه انتقل للدراسة بالجامع الأزهر ، في القاهرة ، سنة ١٢٨٢ هـ سنة ١٨٦٦ م ..

وفي سنة ١٢٨٨ هـ سنة ١٨٧١ م تفتحت مدارك الشيخ محمد عبده على آفاق جديدة في العلم والحياة ، وذلك عندما بدأت صلاته ، بل وملازمته ، لجمال الدين الأفغانى [١٨٣٨ - ١٨٩٧ م] فحضر دروسه في منزله ، واستمع إلى شروحه وتعليقاته على كتب العقائد والكلام والمنطق والأدب والسياسة ، ويؤمن الكثير من هذه الشروح والتعليقات ، وكان يعيد إلقاء هذه الدروس على زملاء له من طلاب الأزهر ، بالجامع الأزهر ، الأمر الذى أغضب منه الشيخ ، حتى لقد هورا بإسقاطه عندما تقدم لامتحان (العالية) سنة ١٢٩٤ هـ سنة ١٨٧٧ م لولا أن عارضهم في ذلك شيخ الأزهر الشيخ محمد المهدي العباسي ، فمتحوه (العالية) من المرتبة الثانية : ..

وفي أواخر سنة ١٢٩٥ هـ سنة ١٨٧٨ م عين مدرسا لتاريخ بمدرسة دار العلوم العليا ، فشرع لطلابه « مقدمة » ابن خلدون ، ودرس لهم « علم الاجتماع والعمران » .. كما شارك استاذة الأفغانى في تلك الفترة - نشاطه السياسي المناوئ لاستبداد الخديوى اسماعيل [١٨٣٠ - ١٨٩٥] بالسسلطة ، وللتدخل الأجنبى في مصر ، ذلك النشاط الذى استغلخدا فيه والتنظيم ، الفكرى والسياسى ، من مثل

في سنة ١٢٩٦ هـ سنة ١٨٤٨ م ولد الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده حسن خير الله ، وكان ميلاده بقرية « محلة نصر » ، مركز « شبرا خيت » ، محافظة « البحيرة » ، بمصر .. أسرته تملك ثروتها في كثرة رجالها ، وتحمده جاهليا في مقاومتها ظلم الحكام لمدة أجيال ، الأمر الذى جعلها تقدم لذلك العديد من التضحيات : هجرة ، وسجن ، وتشريدا ، وموت ، وضياح نورة ! ..

وفي القرية تلقى تعليمه الأولى للقراءة والكتابة ، ثم شرع يحفظ القرآن وهو السابعة من عمره .. وفي « الجامع الأحمدي » بطنطا تلقى دروس تجويد القرآن سنة ١٢٧٩ هـ سنة ١٨٦٢ م .. ثم بدأ يتلقى أولى الدروس في التعليم الأزهرى ، بنفس « الجامع الأحمدي » سنة ١٢٨١ هـ سنة ١٨٦٤ م .. لكن عقم أساليب التدريس صده عن مواصلة الدراسة ، فهجروا عائلته للقرية بعد عام واحد ، حيث تزوج ، وهزم على احتراف الزراعة مثل والده وأخويه : « عل » و « عروس » .. لكن والده رفض ذلك ، وقرر إعادته إلى « الجامع الأحمدي » في نفس العام ، فهرب من القرية ، حيث التقى بخال والده : الشيخ درويش خضر - وكان صوفيا على اتصال بالزاوية السنوسية - فالتقى إليه ببعض من حكمة التصوف ، وقادة إلى شيء من سلوك الصوفية ، فعدادت إليه الرغبة في طلب العلم ، فرجع إلى « الجامع

والحزب الوطني الحر - الذي بدأ سرياً - والذي رفع شعار : « مصر للمصريين » ، وهو الحزب الذي ضم أغلب القيادات التي أسهمت في تفجير الثورة العرابية سنة ١٨٨١ م .

وبعد نفى الأفغان من مصر - في أغسطس سنة ١٨٧٩ م - رمضان ١٢٩٦ هـ عزل الشيخ محمد عبده من وظائف التدريس ، وحلّدت إقامته بقرية « محلة نصر » قرابة العام ، حتى استصدره لرياض باشا (١٨٣٤ - ١٩١١ م) ناظر النظار عقروا من الخديوي ، وبعثه عمرًا ثالثًا في « الواقع المصرية » ، وبعد أشهر تولى رئاسة تحريرها ، كما تولى مسؤولية الرقابة على المطبوعات . . . وعندما أنشئ المجلس الأعلى للمعارف العمومية - في ٢٨ مارس سنة ١٨٨١ م - ٢٨ ربيع آخر سنة ١٢٩٨ هـ - عين عضوا فيه . . .

وخلال هذه الفترة - ما بين نفى الأفغان وتفجير الثورة العرابية بمظاهرة عابدين في ٩ سبتمبر ١٨٨١ م - تميز الشيخ محمد عبده في أسلوبه والعمل السياسي عن أستاذه الأفغان ، فركز على « الإصلاح » ، لا « الثورة » ، واهتم « بالنسرية » وتكوين الصفوة بدلًا من « التبليغ » الذي يستهدف تحريك « الجمهور العامة » ضد أعداء الأمة . . لكن حوارة الثورة العرابية قد غيرت من هذا المزاج المتدلل ، للاستاذ الإمام ، بعد مظاهرة عابدين ، فاقترب من « الثورة » ، وشارك في قيادتها ، مثلاً - مع عدد من قيادات الحزب الوطني الحر - الجناح المعتدل فيها . . فلما هزم الانجليز الثورة في سبتمبر سنة ١٨٨٢ م أدخلوه السجن ، وحاكموه ، ثم حكموا عليه بالنفي ، خارج مصر ، ثلاث سنوات بدأت في ٢٤ ديسمبر سنة ١٨٨٢ م ، ثم امتدت متفافة قرابة الست سنوات .

وفي المنفى تنقل الأستاذ الإمام في بلاد كثيرة ، فمن بيروت لحق بالأفغان بباريس ، حيث تولى مسؤولية نائب رئيس جمعية « العروة الوثقى » ، ورأس تحرير مجلته - « العروة الوثقى » - ولقد زار - بنحوا - بكونيته تلك - لندن - داهيا بجلاء الانجليز من مصر ، بل ودخل مصر سرا سنة ١٨٨٤ م ليشرّف على تنظيم « الجمعية » وليرقب ، عن كثب ، أحداث الثورة المهدية في السودان . . .

وبعد توقف مجلة « العروة الوثقى » ، وانقضاء السنوات الثلاث المحكوم عليه أن ينفي خلالها من مصر ، وتسرب اليأس إلى نفسه من جدوى العمل - السياسي - المباشر - والوثوري - الذي لم يكن موافقا لطبعه وتكوينه ومزاجه - بدأ مساعداً في العودة إلى مصر ، فغادر باريس إلى بيروت ، عن طريق تونس ، سنة ١٨٨٥ م . وهناك نزع الخشبيّة والتعليم والتجديد - اللذين - قاسم جمعية سرية للتقريب بين



الأديان السماوية ، وكتب الفصول في الصحف والمجلات ، وأتم ترجمته لرسالة الأفغان : « البرد على الدهريين » ، ووضع « لوائح » إصلاح التعليم العثماني ، والسروري ، والمصري ، وشرع في تحقيق كنوز التراث العربي الإسلامي ، وتحول « بالدرسة السلطانية » من مدرسة شبه ابتدائية شبه عالية عندما درس بها الأدب والبلاغة والفلسفة والعقائد والفنون ، كما بدأت دروسه في تفسير القرآن بالسجدة المعصري ، تلك التي جسدت منهجه التجديدي ، فاجتلبت خاصة بيروت وعماها ، المسلمون منهم والمسيحيون المستنيرين . . .

وفي بيروت تزوج من زوجته الثانية ، بعد أن تزوجت زوجته الأولى . . .

وفي سنة ١٨٨٩ م سنة ١٣٠٦ هـ نجحت مساعى أصدقائه وتلاميذه بمصر ، فسمح له بالعودة إليها ، بعد التأكد من أنه لن يخرّف العمل السياسي مرة أخرى . . .

وبعد عودة الأستاذ الإمام إلى مصر ظل الود مفقودا بينه وبين الخديوي توفيق (١٨٥٢ - ١٨٩٢ م) الذي لم ينس له إسهامه في الثورة العرابية ، فرفض أن يمحّق رغبته في العودة إلى التدريس ، كي لا يرى الأجيال الجديدة على مشربه ومنهجه ، فعين قاضيا بمحكمة « بنها » سنة ١٨٨٩ م ، ومنها انتقل إلى محكمة « الزقازيق » ، ثم محكمة « عابدين » - بالقاهرة

.. ثم ارتقى إلى منصب مستشار في محكمة الاستئناف سنة ١٨٩١ م وأدرك الأستاذ الإمام أن السلطة الحقيقية بمصر هي في يد الانجليز ، وطن أن ابتلعه عن العمل السياسي المباشر سيجعلهم يمتكثرون من مساعده في التجديد والإصلاح التربوي والنهضة بالمؤسسات الإسلامية ، فاجتهد جهوده لإصلاح الأزهر ، والأوقاف ، والمجاهد ، وتطوير القضاء الشرعي . . وخيل إليه أن موافقة كل من « كرومر » والخديوي عباس حلمي الثاني [١٨٧٤ - ١٩٤٤ م] على نشاطه الإصلاحية سيذل أمامه العقبات . . لكن الأمر لم يكن كذلك . . فالانجليز قد وعدوه العون ، ليصرف كلفة عن العمل السياسي ، وليناهض التيار « الشيعي » - الثوري - الذي بدأ يتبلور من حول مصطفى كامل (١٨٧٤ - ١٩٠٨ م) . . لكنهم حرصوا على الحيلولة دون نجاح تجديده وإصلاحه ، فأوكلوا إلى القوي المحافظة والجماجمة المتصدية لهذا التجديد وذلك الإصلاح . . والخديوي لم يغفر له وده لكرومر وصلاته به ، كما أحقت مواقف التي تصدى بها لأطماع الخديوي في أراضي الأوقاف وعدهاء لأسرة محمد علي ، فأرغم هو الآخر إلى المحافظة من شيوخ الأزهر كي يقيموا العقبات أمامه ، يقترح من تجديد وإصلاح . . فكان أن وقعت جهوده الإصلاحية دون المدى الذي طمح فيه . . وذلك فضلا عن القطعية التي قامت بينه وبين أستاذه الأفغان ، بسبب موقفه المهان لسلطات الاحتلال .

لكن ذلك لا يعنى فشل سعى الأستاذ الإمام في الإصلاح والتجديد ، فلقد أجز الرجل في هذا الميدان ما لا ينجزه مصلح آخر يعلم الإسلام في عصرنا الحديث ، وإما الذي بعثه حران إصلاحه وتجديده لم يبلغا المدى الذي أراد . . لقد كانت طموحاته وأهدافه في التجديد . . « ثورة كاملة وشاملة » ، لكنه سلك إلى تحقيقها طريقا غير ثوري ، طريق « الإصلاح » ، فلم يتحقق له ولأهلا كل الأهداف . . لكنه ، مع ذلك ، أجز الكثير والكثير . .

● فتكونت من حوله صفة فكرية جسدت آمال الأمة في الإحياء والتجديد ، يختلف المبادئ - حتى نستطيع أن نقول : إنه أبرز مجدي الإسلام في عصرنا الحديث ، وأعظم العقول التي توفرت على تحرير العقل الإسلامي من قيود الجسود والتقليد ، وأول من تكونت من حوله مدرسة فكرية متميزة . .

● وكانت مقالاته ورسائله فتحاً مبيتا لمجيدات ما أساليب الكتابة العربية ، فنخلصت من بقايا السجع والمجساة الغفيلية التي بقيت تنقل هذه الأساليب منذ عصر المماليك ، حتى نستطيع أن نقول : إن مقالاته هذه هي الأمثلة المتطورة لرسائل الجياض (١٩٣ - ٢٥٥ م - ٧٨٠ م) . . تجاوزت في العربية قيود عصر الركافة والاحتياط . .

● وكانت « الصحافة الفكرية » التي رعاها المبدعان الذي اشدت فيه عود الفكر المجدد والمستتير ، سواء منها تلك التي باشر إصدارها والكتابة فيها ، مثل « العروة الوثقى » و « المنار » ، أو تلك التي أصدرها تلاميذه ، مثل « الجريدة » و « السياسة » .. الخ . الخ ..

● وكان تفسيره من القرآن الكريم من أعظم الإنجازات الفكرية التي جسدت منها جلديدا في النظر إلى كتاب الله ، وهو المنهج الذي يغادر مناهج القدماء ، لغوية أو نحوية أو بلاغية أو صوفية ، كما يخالف المنهج الذي يحول القرآن إلى كتاب طبيعة وعلوم وجغرافيا وتاريخ وطب وفلك وتنجيم ! على حين يرى في القرآن : كتاب الحرب الأول ، والمعجزة العقلية للإسلام الدين ، جاء به الوحي مؤذنا ببلوغ الإنسانية مرحلة الرشد ، ومعلقا للعقل الإنسان العنان في كل مبادي عالم الشهود ! ..

● وكانت معاركه الفكرية ، دفاعا عن الإسلام والمسلمين – وأبرزها تلك التي كانت بينه وبين مفكر فرنسا ووزير خارجيتها « جابريل هانوتو » [١٨٥٣ – ١٩٤٤ م] وبينه وبين فرح أنطون [١٨٦١ – ١٩٢٢ م] – كانت مجالا خصبا للكشف عن الوجه الحقيقي للإسلام ، بعد أن تراكت عليه ، لقرون البدع والخرافات والشذوذات ، التي تميزت بها فكرية عصر المماليك والعثمانيين .

● وكانت جهوده في إحياء التراث العربي والإسلامي – وخاصة بعد أن أسس لها سنة ١٩٠٠ م سنة ١٣١٨هـ – جمعية إحياء الكتب العربية – من أبرز الإسهامات القومية في هذا الميدان ، الذي ظل حكرًا على المستشرقين لعدة قرون ! ..

● وكانت أحكامه القضائية في الاستئناف فتحا لرباب الاجتهاد في فقه المعاملات ، تميز بإسهامه في « مجلس شورى القوانين » ، الذي عين عضوا فيه في ٢٥ يونيو سنة ١٨٩٩م – ١٨ صفر سنة ١٣١٧هـ – . وبالتفويض التي كتبه لإصلاح المحاكم الشرعية سنة ١٨٩٩م .. وأيضا بالتقارير التجديدية التي وصلت ما بين الإسلام والواقع المعاصر المشطور ، وهي التي أصدرها منذ أن تولى منصب مفتي الديار المصرية في ٣ يونيو سنة ١٨٩٩م – ٢٤ محرم سنة ١٣١٧هـ –

● وكانت جهوده الاجتماعية والتربوية من خلال نشاط « الجمعية الخيرية الإسلامية » .. التي شارك في تأسيسها سنة ١٨٩٢م سنة ١٣١٠هـ ، والتي تولى رئاستها سنة ١٩٠٠ م سنة ١٣١٨هـ . كانت إطلاقة من قمة الفكر على قاع المجتمع الذي عاش فيه ! ..

● وكانت رحلاته إلى خارج مصر : بيروت ، والشام ، والأتانة ، وباريس ، ولندن ، وجنيف ، وتونس ، والجزائر ، والسودان ، وصقلية .. الخ .. الخ .. وكذلك محاوراته ومراسلاته مع علماء عصره ومفكره ، غربا

ومسلمين وأجانب .. من الأفغان .. إلى أعضاء « العروة الوثقى » .. إلى تولستوى .. إلى هيرت سبسر .. الخ .. الخ .. كانت تجسيدا لمكانته ، ولقام فكره ، ولتأثيره والتأثر الذين مثلها في العصر الذي عاش فيه ..

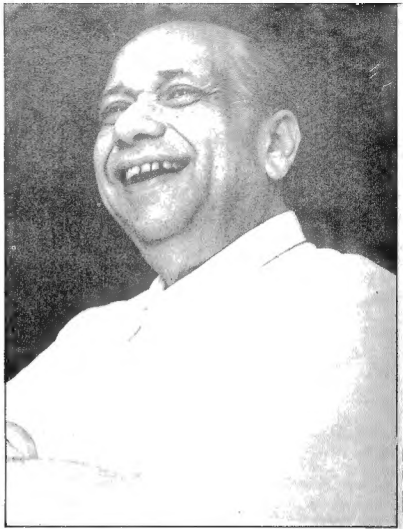
● بل .. وحتى الأزهري الذي أبى شيوعه مطوعة الإمام كي يبلغ بتجديده الذي أراد ، فراء قد انتقل بفضل نضاله ، من خلال مجلس إدارته الذي أنشأه سنة ١٨٩٥م سنة ١٣١٢هـ ، إلى طور جديد ، عرف طلابه علوم : المنطق ، والحساب ، والجغرافيا ، والتاريخ .. بعد أن كان شيوعه يرون فيها بدعا ومخيلات ، مصيرها ومصير الناطرين فيها إلى التنازل ! ..

فإذا كان الأستاذ الإمام لم يشهد تحقيق كل ما يريده في ميدان التجديد الديني والإصلاح للمؤسسات الاسلامية .. وإذا كان التوفيق لم يخلفه في ميدان السياسة ، بمعناها الشائع ، فإن هذه المعالم البارزة لانجازاته الرئيسية في ميادين التجديد والإصلاح تؤكد ، دونما ريب ، أنه واحد من أعظم مجددي الاسلام وصلحي المسلمين عبر تاريخنا الطويل ، وأنه أعظم مجددي حياة امتنا في عصرها الحديث ، وأبرزهم ترك بصمته على حياتنا الفكرية ، تلك البصمات التي لا زالت تفعل فعلها حتى الآن ! ..

وإذا كانت الانجازات الإصلاحية والمجهود التجديدي للأستاذ الإمام قد تمثلت في صفوة فكرة كان لها الأستاذ والمرى .. وفي مؤسسات أنشأها ورعاها ، وأخرى طورها وأصلح من أمرها .. وفي مواقف عملية وممارسات جسدت عزة المسلم وكبرياءه الفلاح المصري وارث الحضارة الحكيمة والحكمة للتحضرة .. الخ .. الخ .. فإن هذه الانجازات قد تجسدت أيضا في أعمال فكرية ، ضمت الرسائل والمقالات ، والكتب ، والشروح والتعليقات ، وهي التي بلغت ، عندما جمعت في « أعماله الكاملة » ست مجلدات .. فأضافت إلى ثرائه في « صنع الرجال » وإلى « مواقف وممارساته » ثروة فكرية هي ، بحق : ديوان الفكر الجليل للإسلام وحياة المسلمين في عصرنا الحديث ..

ولذلك ، فإن الموت الذي اختار جسده الأستاذ الإمام في الساعة الخامسة من مساء يوم ١١ يوليو سنة ١٩٠٥ م – ٧ جمادى الأولى سنة ١٣٢٣هـ – وهو في السابعة والخمسين من عمره – لم يمس ذلك البناء الفكري الذي صنعته تلك الجيود المعلقة .. لقد كان عقلا من أكبر عقول الشرق والعروبة والإسلام في عصرنا الحديث .. والموت إنما يصيب الأجسام ، أما هذه العقول الفعالة فإنها لا تموت ! ..





صلاح جاهين شاعراً

د. محمد مناني

العري ، والثاني يعيش في وجدان كل الناس . وإذا كانت الصلعة قد عقدت لساني عندما رحل الأول فلم أكتب عنه شيئاً ، فقد رفضت أن يتعدك اللسان هنا أيضاً ، خصوصاً وأنا كنت جاعين ابن الشاعر الراحل باعتباره شاعراً متميزاً وورث الكثير من والديه ، واختلف عنه في الكثير ، فأصبح امتداداً حياً لتراث خصب تفخر به جميعاً .

وإذا كانت الحياة في وجدان الناس نقطة انطلاقي ، فقد عدت عندما اعترمت الكتابة عن صلاح جاهين إلى وجداني ووجدان من حولي ، وتساءلت ماذا يعيش فيه من شعره وأذهاني ما وجدت ! إن شعره يذف بين الجنوات

عندما كنت أقدم برنامجاً إذاعياً منذ عدة أعوام عن الشعر العربي المعاصر مترجماً إلى الإنجليزية كان يترشح على الشعر في مصر صلاح عبيد الصبور وصلاح جاهين - وأنا أجمع بينهما ليس لأنها رحلا عن عالمنا ولكن لأنها استطاعت أن يحققا المثل الأعلى الذي يصير إليه كل شاعر وهو الحياة في وجدان الناس بتجسيده مشاعرهم ، أي أن ينسج منهم ليصب فيهم ، وذلك على اختلاف الطرائق التي يتبعها كل شاعر . وعندما دار الزمان دورته وأن وضع المخارات الشعرية التي مثل تيارات الشعر المعاصر في مصر في كتاب واحد ، كان من الطبيعي أن يمثل الشاعران للكثافة الأولى في الكتاب ، فالأول يعيش في وجدان قارئه القصصي في كل مكان في العالم

ليس فقط ليجسد ما أحسنه في فترة من فترات الصبا ولكن ليرسم الطريق الذي سلكته الحساسية الجديفة في الفن والأدب جميعاً إلى حياتنا المعاصرة ، وسوف أحاول في هذا المقال القصير أن أرصد أهم الخطى على هذا الطريق .

إن عصرنا عصر الصورة بل لقد تحولنا إلى مرحلة من مراحل الفنون الأدبية تحتل فيها قوة الصورة (وقدترتها على الرمز والإيماء) المكان الذي كنا نوليّه في الماضي للكلمة والمعنى - كما يقول الكينوسور (رايموند وليامز) (١٩٧٤) - فقد تحول من المسرح الحديث مثلاً إلى فن بصري بعد أن كان فناً من فنون القول ، وتغلغل التلفزيون إلى حياتنا بحيث أصبحت قدرة الصورة على الدلالة متطابقة لدراسة سيميولوجية جديدة تربط بين الفنون وطرائق الاتصال الجماهيري بعمق لم يسبق له مثيل . فإذا أضفنا إلى هذا البعد الحركي - مثلاً بفعل (زولاند بارت) في دراسته من بلاغة الصورة المتحركة (١٩٧٧) - استطعنا أن نقدر الدور الذي لعبه صلاح جاهين في التمدد بفن الشعر العامي إلى القرن العشرين ، فيعد أن كان يتخذ ذلك الشعر فيه معنى الأشكال التقليدية المعروفة من أزجال ومواويل ، استطاع الشاعر هنا أن يخلق إطاراً للصورة المتحركة داخل القالب الشعري جعلت منه كياناً حياً ينبض أحياناً بديراما الصراع ، وينبض أحياناً بديراما السخرية اللاذعة ، أو التورية الساخرة irony التي هي من أهم سمات الشعر الحديث . ولتعد إلى وجداننا لتري ما يعيش فيه . هذه إحدى الربايعات التي ما تفتأ تعادون :

ارفع غمالك يا طور وارفض تلف
كسر تروس الساقية واشتم وثف !
قال بس خطوط كمان وخطوة كمان
يا وصل نهاية السكة بالبير يجف !
عجبي ا

إن الحركة في هذه الصورة حركة تجمع بين الدراما ولذع السخرية والمرارة المتولدة عن هذه الصورة مرارة اكتشاف يمكن مفارقتها بالحظة الكشف التي تتوج كل صراع درامي . ودون أن أوغل في التفاصيل يكفي أن أشير إلى الإيجاز المعجز في الصورة - إن هذه الدعوة إلى الثورة مكتوب عليها الفشل ليس فقط لأن المخاطب ثور ، ولكن لأن الموقف الذي خلقه الكاتب مألوف وقائم في نفوس القراء أو السامعين إلى الحد الذي يحقق فيه الرمز درجة من الشفافية تجعله غير مقصور على الثور - بأي معنى من معاني التفسير (الغافل ، العامل الآفل في المحال ، الشعب المطحون الذي يصور لجهل احتمال تجار غير واقع وما إلى ذلك) - ولكنه يصبح لازماً ولا مكامياً ، فالثور يمكن أن يرمز للأمل في نفس الكاتب ذاته أو قل إنه حوار باطن بين إحساسه بالحياة وعلمته ما حوار قائم على عدة مفارقات أهمها حتمية الارتباط بسابقة الحياة

والتي كنت أتصور في صباي أنها سياسية في المقام الأول . أنظر معي إلى البيت الثاني في الرباعية تدرك ما أعنيه : إن الريح تدمر عش هذا الطائر بالفعل ، وهو ليس بقادر إذن على الاحتباء من قسوة الطبيعة وغلبتها ، بل إنه لا يستطيع الاحتباء من غلبة المخالب الصارية من حوله ، ولكنه رغم كل شيء يحيا ! إن دفعة الحياة فيه (مثل دفعة الحياة لدى الثور) تجعله يقبل وجود تلك القوى التي لا طاقة له على مجادلتها وهو لا يتعايش معها استسلاماً فلهذه هو الآخر متفارق يستطيع أن يحيا به في عاله !

إن الصور التي تزخر بها الرباعيات تقوم على الدهشة الشعرية التي تكمن في أعماق كل إحساس وروائي صادق وهذه هي الخطورة الثانية التي نود رصدنا لصالح جاهين . الدهشة إحساس مبهمة رؤى الكون يميؤن جديدة فكأنما ينظر إليها الإنسان لأول مرة ، ويكتشف ما بها من تناقضات حجبها عنه أغشية الآلفة والتفوق ، فالشاعر الصادق يشبه الطفل الذي يدهش لكل شيء لأنه بطبيعته يريد أن يتعرف على ما لا يفهم وأن يفهم ما يتعرف عليه . والشاعر الروائي الحقيقى إذن - على عكس الكلاسيكي - لا يقبل السوانح ولا يستسلم له فكره وشعوره بل هو يجاوره ويجادله في حقائق لا تنتهي من الإكتناز والفرق ثم السرفس والتقبل ثم السرفية في التغيير والتضالع ! والشاعر الروائي عبر المعصور (على عكس ما يتصور البعض) شاعر واقعي لأنه لا يخلق في الخيال إلا حين يترجم الواقع في باطنه بشاعره التي قد يستمدعها وقد يستمدعها من خياله - ولذلك كانت الثورة الروائية في إنجلترا مثلاً في أول القرن التاسع عشر ثورة على الغرابل القوية التي كانت تعني ببساطة قبول كل ما هو موجود - ولذلك كان الشعور بغربة الكون (الدهشة) وتناقضات المجتمع (دهشة من نوع آخر) يمثل عصب ثمره وروث على شعر القرن الثامن عشر ودعوه إلى الحرية والديمقراطية وعصب دعوة شلل إلى التحرر والانطلاق بل وعصب ثمره المحدثين على الحضارة الحديثة .

ولكن الدهشة التي يفاجئنا بها صلاح جاهين في كل عمل له دهشة تخرج بين الاستخدام الدقيق لفرات الواقع والرغبة الصادقة في تعديل رؤى هذا الواقع . وهذا هو ما أحسسته شخصياً عندما قرأت ديوانه الثالث من القمر والطين أول مرة في مطلع الستينات . كنا نجلس في مكتب الأستاذ محمود عبد المنعم مراد (في دار المعرفة) حين انطلق الدكتور عبد الحميد يونس يتحدث عن تمجيد صلاح جاهين للوجدان الجمعي ، وتحدث الدكتور بجنى وبه عن جرأة الشاعر في استخدام اللغة العامية المصرية - ولكنني كنت - على صمت طوال المحادثة - أحرص أن شيئاً ما في شعر الشاعر يتخطى كل ما قيل وكل ما يقال - لأنني (وكنت بعد معيدا



بالي انت يتك قش مفروش بيرش تقوى عليه البريع يصبح ما فيش عجبي عليك حواليك غلاب كيار ومالكش غير متفارق وقادر تعيش عجبي !

إن المخاطب هنا طائر صغير - قد يكون عصفوراً وقد يكون أصغر من ذلك - والدلالة المباشرة للصورة واضحة ولكن الدلائل الباطنة قائمة ولا تقل في أهميتها عن الدلالة المباشرة

التي لا تحف بمباهم وتبدننا دورات أبدية ولا شك في دلالة صورة الدائرة ، تلك الصورة الفطرية القدعية صورة الأزل والأبد ، أيما كان ما يقوله لنا من ينظرون إليها من خارجها أو من خارج الحياة ووجه المفارقة هنا أن الأمل الدافع على الحياة أمل أصم ولا حيلة لنا في عماء ! إنه الإحساس المودني الذي نجده في شعر كبار شعراء بريطانيا مثلاً في العشرين عاماً الأخيرة - الإحساس الذي يحمله جاهين إلى صورة مطلقة أي مفتوحة الدلالة - تماماً مثل الصورة التالية :



أنا جيت لك دى هدية يا ماما .. القدر العجب بيهاشوية بقى ؟



.. وعندنا غسالة بالكهرباء .. 11

هناك كله راقد مافيش غيرك انت اللي واقف
لخوور

وأما الزهور
هناك بالمخاطف على الأرض يماصورقة
يا يتحضّر
تجيب أدوات العطور
وتصنعها عطر اسمه مثلاً غير العبر !
تبيعه وتكسب دهب .
وتدهش على المصنم وتقول كلام فلسفة
وغلا كتب

ده غير الثواب اللي تقدر كمان تكسبه
من الفاتحة ع الميتين
فمنها عبادة ومنها استفادة ومنها أوب
لهذا السبب
باحب المقابر .. لكن

إن الدهشة هنا دهشة من يرفض أن يكون
منحطاً فهي محاولة لتعديل رؤية الإنسان
لواقعته - وهو كما نرى ليس واقعاً اجتماعياً
بالغنى الضيق ، ولكنه واقع إنسانى عام يتحول
فيه الشعور الخاص إلى فرحة كبرى بالحية ،
وترن فيه الفرحة حتى لتكاد أن تصبح صنوا
لدافع الحياة أو لدفقة الحياة عند « الثور » وعد
الطائر الصغير ! .

والخطوة الثالثة إذن هي هذا الاحتفال بالحية
الذى يتبع في شعر صلاح جاهين ، وهو احتفال
يمكن إرجاعه إلى النزعة المتأصلة في كل
رومانسى صادق ، فالرومانسى يرى في الإنسان
حيلة مستمرة لا تنفد عند الموت ولا تكتسب
للموت ، وهو لذلك يفرح بكل لحظة فمر لأن كل
لحظة تؤكد له أن الرحلة جديرة بأن تقصد
لذاتها ، وقد عبر صلاح عن هذه اللحظات في
اللقطات الفرحة الكثيرة التي تشيع في جنات
ديوانه ، وهي لحظات يستقيها من حيواتنا
للمعاصرة بحيث لا يسع القارىء إلا أن ينتهز
لما يهبه ، وأن يرى في كل شيء مبعث لغفول
وأمل .

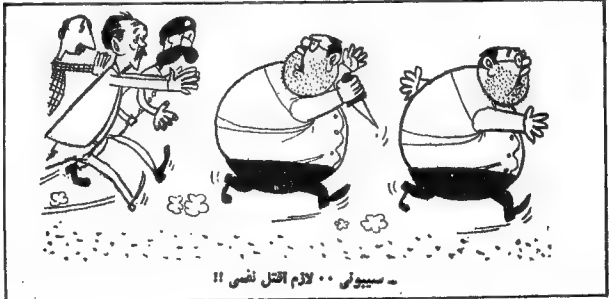
ومن بين القصائد التي اخترتها للكتاب الذى
أعدته بالانجليزية قصيدة تتميز عن سائر
قصائده بالثورية الساخرة التي يتميز بها شعر
العالم اليوم ، وهي قصيدة تناقض كل التناقض
مع التشاؤم الذى يتميز به شعر السلف عن
الموت والقبور - وأعود إلى ذاكرى فأجدها
محمورة بها بنصها الأصل وترجمتها معاً -
وهي هي :

باحب المقابر وأموت في التراب
هناك زى حى الفتى في الهدوء الجميل
هناك زى شط الجور في النسيم العليل
هناك العجب
هناك تمشى تسمع لرجلك ديبى حالى
يرضى الغرور



-والأب ايسه يسعني ن
النهلية؟ .. جوز لم الواحد

في قسم اللغة الانجليزية أكتب التمثيلية الإذاعية
بالمعامية وأشارك مع سمير سرحان في كتابة
المسرحيات أو إعدادها وترجمتها (أقول لأنى
كنت أحس أن سر صلاح جاهين لا يكمن في
تجسيده الوجدان الجمعى (ملأيا كان يتمل في
قصائده الوطنية) أو استخدامه الجديد الجريء
للمعامية ، بل يتخطى ذلك إلى مفاجأة القارىء
برؤيته الجديدة حتى يدهش معه وله - وهذه لم
تكن حيلة شعريّة بقدر ما كانت جزءاً لا يتجزأ
من طبيعة عمله الشعرى - وأعود إلى وجداني
لأرى فيه هذه الأبيات من سلسلة « أهل الحوى »
للحلم طين والعروق دود من ديدان الطين
أدم وحوا على أرض العدم حاطين
عاقبهم الرب أخرجهم من الجنة
أدم عمل حطب حواجته وطفى
والناس يتنهى منها يكونوا منحطين !



- سبيوني .. لازم القتل نفسى !!



بعض الرؤى ساحب البيوت والى فيهم زيادة

الفصيدة كما هو واضح - تعتمد على التطور في البناء حتى تفاجئنا لحظة الكشف التي سبق أن أشرت إليها ولكنا نتمتع على ما هو أهم من هذا وهو تقبل الموت ليس باعتباره كارثة ولكن باعتباره حالة من حالات الوجود ، ولذلك فندما تأمل لحظة الكشف يكون القارئ قد تبوأ نفسيا كل التهيؤ لها ، فكل فكرة وكل صورة تروى يمكن المضي المباشر بحيث يمتد في الفصيدة ما يمكن أن نسميه النص الداخلي - أو النص الباطن يتميزاً له عن ظاهر الألفاظ . والأوضح ما أعنيه بهذا : نقول الأبيات الأولى إن الشاعر يجب المقابر ولكن الصور التي يوردها صور حياة واحتفال بالحياة ! وهي تتميز بغفوية وتلقائية بل وبشيرة استغفار تتناقل كل التناقل مع الرغبة التي ورثناها في الشعر الكلاسيكي من مجرد ذكر الموت ! وهذه البيرة أو النغمة Tone هي التي تميز صلاح جامعين عن كل من عداهم من شعراء هذا العصر . إنه استاذ متمكن قادر على ضبط النغمة حتى لا يقع في هوة الرقة المصطنعة - وهي الترجمة التي كان يفضيها المصنف للمصداق لـ **SENTIMENTALITY** بل إن القصيدة كلها محاولة لتفادي هذه الهوة التي تورثها عن السلف - ولذلك فالشاعر ما يسلك بزمام الخيط الشعوري ويحكم قبضته عليه حتى لا يقع القارئ في هذه الهوة ، أما الذي أصعب هذا الخيط فهو قوة الاحتفال بالحياة ليس برغم الموت ولكن - وهذه هي المفارقة الكبرى - بسبب الموت !

إن الشاعر يذكّرنا هنا بالشعراء المتأخرين الانجليز - أصحاب الصور غير المألوفة أو بمن سبهم من دعوا إلى الاستمتاع باللمحة الحاضرة **CARPE DIEM** لأن الحياة قصيرة والموت لا يهمل ، ولكنه يختلف عنهم في نبرة استغفار الموت نفسه - وهو في هذا أحدث من كبار المحدثين وأخص منهم أولئك الذين لعلوا تركيزهم وخوفهم من الموت لم يستطيعوا ولوج الحياة !

ضبط البيرة أو النغمة إذن هو الخطوة الرابعة التي يلين بها جيلنا من كتاب وقراء لصالح جامعين . وقد جاء هذا الضبط أو الانضباط نتيجة حسي شعري بالغ الرفاهة لأن الستينات كانت سنوات انفصالات عاطفية يصعب ضبطها ، وكمن من شعراء تلك الأيام وكتابها من «وع في تلك الهوة فلم يكتب له البقاء وربما كان ينبغي هنا أن أخص بالذكر تلك القرن الأدبية التي تنزى بالانطلاقات العاطفية كالشعر في أشكال المتعددة حتى المسرحي منه إن كثيراً من فنون الشعر الذي شهدته تلك الفترة قد جرفته تيار الرقة المصطنعة لوقع وليرغم كما أن كثيراً من شعر هذه الأيام (وخصوصاً في أيدي الشباب) لا يسلم من هذه الآفة - وضبط النغمة هو ما يعنيه فؤاد حداد من أن صلاح جامعين « بضع قماش الشعر بعض خياط على القماش » (مقدمة ديوان أنغام سيبيرية - القاهرة ١٩٨٤) - أي أنه يحدد التعامل الدقيق بين العاطفة واللغة التي يجسدها ثم تثيرها في نفس القارئ - وهو تعامل عسير شاق لا يصل إليه الإنسان إلا بطول الدربة والمراس وهو تعامل لا يتأتى حتى بعد طول الجهد ، إلا بالمهوبة .

الصادقة - واعتد أن الاصطلاح الشائع له في الستينات كان والمعادل الموضوعي » .

ومشكلة التعامل بين العاطفة (أو الشعور) واللغة (أو التركيبة الفنية من شخص ومواقف وصور موسيقى وصايلها) ما تزال مشكلة المشاكل للشاعر الحديث أي ذلك الذي يريد أن ينحت لنفسه مصطلحاً حياً من لغة الناس . فكل شاعر يكتب القصص يجد أن المادة قد « سبق تجهيزها » - إذا صح هذا التعبير - لارتباطها باستخدام العربية القصص في تراثنا الشعري الخافض ، ولذلك فلا مهرب له إذا استخدمنا من استدعاء دلالاتها في الأعمال الشعرية الكبرى (بل والصغرى) ولذلك كان المجددون في شعرنا الحديث هم أولئك القلة الذين استطاعوا تحرير المصطلح الشعري من دلالاته التاريخية ففتحوا صورا وعبارات بل وأفاندا جديدة وأقاموا « فركيات » جديدة تضمن وصول أصواتهم الأصلية إلى القارئ ومحو دون استدعاء الأصداة التي تغلبت على مشاعرهم جوا تاريخياً لا يرسلونه وهكذا كانت النظرية عند فلاسفة المثالية الألمان في أواخر القرن الثامن عشر - وبخاصة من سبغ إلى أثرت تأثيراً مباشراً على نظرية الشعر الرومانسية الانجليزية وهي باختصار احتمال وجود مستوى نفسي للتجربة يسبق المستوى اللغوي - أي أن التجربة الشعورية يمكن أن تسبق التعبير عنها أو أن توجد في صورة غير لغوية . ولذلك كان ما أسميه إيرينج بايت بصورتها الداخلية في كتابه اللاكون الجديد (ترجمة هذه التجربة ونسب التجربة نفسها . ولذلك ترى أيضا محاولة الشعراء الرومانسيين « اقتصاص » التجربة في صورة عذبة أي قبل ترجمتها إلى لغة الأدب - فهي اللغة التي كانوا يشكون في نقائها ويتهربون بالتزييف ، لأن كل ترجمة تتضمن قدراً من التزييف !

وهذا هو السري أن كل محاولات التجديد في الشعر الحديث تتخذ مجالاً لها لغة الحديث اليومي ليس تشدائد للتجديد في ذاته ولكن طلباً للتجديد في أنقى صورها حتى الصورة التي تسبق ترجمة الشاعر إلى اللغة الأدبية . وقد حاول صلاح جليل أن يفعل ذلك على استحسانه في بداية حياته الفنية - وأقول على استحسانه رغم استعمال اللغة العامية كما يتم الاهتمام الأول بآليات الفن المحكم ولذلك تكرر أنه في قصائده الأولى بالعامية لا يكثر باعراج التجربة البائسة أكثرته بالصورة الفنية التي ضربت لها عدة أمثال في بداية هذا المقال ولكنه سرعان ما عاد للبدء بالأمور التي يمثل الدافع الأول للكتابة بالعامية وهو ما أسميته اقتصاص التجربة في صورتها الخافتة - والمثل الواضح على الشكل الفني المحكم هو قافية شوقي في أدبه « التي تفتح في بياضه من القمر والطين والمثل الأوضح على قنينة النظرية المثالية التي أشرت إليها هي قصيدة الشوارع من ديوانه

قصايق ورق . انظر إلى الصورة التالية من القصيدة الأولى :

يبيح الطبيب يحكي له ع إلى يوجمه
يكشف مكان الجرح ويحط الدوا
ولو انكوى
يقدر ينوح
وأنا إلى ملبان بالجروح
ما قدرش أقول
ما أقدرش أبوح
والسهم يسكن صدرى ما قدرش انزع

إنها صورة مألومة وهي شائعة في الشعر الفصحى والعامى جميعاً ولا تكاد تغفل لنا انطباعات حسية بالمعنى المقوم لأن إضمارها المرجعى تجرئى فلا صورة الطبيب حقة ، ولا صورة السهم حقة ، ولكنها مترجما إلى لغة الأدب — أى أن الشاعر هنا يميل القارىء إلى التراث وهو (رغم أن الألفاظ عامية) يستند إلى بلاغة اللغة الفصحى ، وصورة أحمد شوقي (باويح جنبك بالسهم المصيب ردى) تختلط مع صورة حين السيد (جبت الطبيب يداوى سالى الجرح فون) بحيث يجد القارىء نفسه في أرض مألومة ، ولا تغفل له الصورتان أى تحد لياله أو لحواسه . وعندما يقضى صلاح جاهين في قصيدته بعد إقامة هذه الرابطة من الألفة ومع القارىء يقدم صورته الجديدة (الجريشة) فهو لا يتحدى القارىء بتقدمه التجربة في صورتها الحاصلة ، ولكنه يقدم إليه تجربة انطبائية (منتقلة) في النصفة إلى درجة الإحكام) عن لحظة الإلهام فهو يبرهن بينها مثل شل — وبين لحظة الإلهام عن الأبيات والأبيات أشهر من أن تقدم ثانياً في هذا المقال المرحز . ولكن انظر معى إلى قصيدة الشوارح — أنسظر كيف تجردى التجربة الحاصلة حواسنا وتشدنا إليها شداً . . الشوارح حوادث

حواديه المشق فيها ، وحواديه المفاريت
وحلوا الله . .
الشاعر ده كنا ساكنين فيه زمان
كل يوم يضيئ زيادة عم كان
أصبح الآن

زى بطن الأم ما لتناش فيها مكان !

هذا هو التجنى الشعرى الحقيقي : أى أن تقدم تجربة أصيلة في صور أصيلة ولغة أصيلة ! ولعلك تدعش معى إذا تأملت الأبيات لتألف فلم تجد كلمة واحدة ليست عربية الانشطار أو المصدر — فالحذوتى هي الأمسولة والحواديه مشتقة من حود (حاد — بجيد) — بل إن بعض الأبيات عربية الألفاظ والبناء ! ولكن هذا جانب ثانى — فالجانب الأول هو أصالة التجربة التى يضعفها الشاعر في كلمات معدودة — ولا يمكن لشاعر أن يفسرها دون أن يفسدها ! إن البيت الثانى يجمع الصبا والطفولة في صورة واحدة — وكل متعطف زاحر بالذكريات ، وهي الذكريات التى يسبها الحوادث ولكتها



إن تصوير الموت هنا تصوير يبالغ في أصالة ذرى لا أعرفها في أى شعر باى لغة ، فالاحتزاز والكرامة التى اتسم بها الراحل لا يمكن تصويرها إلا في صورة الجبل الشامخ ، فهو حين ينهار يحدث زلزلة وأى زلزلة ، ولكنه كذلك لا يظوه بشكوى ولا يطلب رثاء ، ولذلك فعندما يستمر صلاح في وصف سير العرش يتحول بيرم من راحل إلى قائم ، ويصبح روحاً حياً يسرف القاهرة وشوارعها وأهلها ، بل إنه يضمها ويغلبها :

فايت في قلب القاهرة ومعدي
هو عارفها وهي موش عارفاه
على كل حارة كل عطفة يندى
كانه راجع لسه من مفناه
بيوس بعينه اللبلة والجليلة !

ولا أعظم في ردى من ختام تلك القصيدة التى طلما ترددت في ذاكرى بل هى تعيش في وجدان جيلنا إلى الأبد .

بيرم . . فتحت ديوانه ر عليا !

إننا لا نودع صلاح جاهين فهو موجود (شأن كل عملاقة الأدب) في ديوانه — وإذا كنت قد انصرفت في هذا المقال الموزج على ما أحفظ من شمه وهو كثير فإنما كنت أحاول أن أثبت صحة وجود الشاعر في وجدان الناس مقياساً لعلته إنى لم أتحمد من أغانيه الوطنية ، تلك التى بنت شيباناً وسببانا من قلبه ، ولم ألتفت من أغانيه العاطفية وهى التى حفظناها وعزفناها حل أوتارنا ، ولا عن مسرحه الشعرى الخاص الذى أنرى به حياتنا باللهجة ، ولكن هذا له مكان آخر ودراسة مستقلة .

تراجعت ، مثلاً تراحم البشر ، فلم يعد لمن يعيش في أضواء الضجيج والعمل وكسب الرزق إلا أن يرى فيها قصصاً تاهت في الزمان ولذلك فهو تختلط بأوهام الطفولة (المفاريت) وظلام المتعطلات ! إن شاعر المولد رحم يخرج منه الإنسان ثم يعود له محبب منه ، فهو يضيئ في نظر الكبير مثلاً تضيق كل أمانة الطفولة رغم أنها على حالها ، لم تتغير ! وما يفتأ الشاعر يقدم صورته التى تبقى نغماً ما بعد تحد حتى يصل إلى ذروة عمدة وهى أن قلب الشاعر الناضج هو فى حقيقة الأمر قلب طفل مولع بذكريات الصبا ، ولذا فهو قديم ، وليس كهلاً أو هرماً !

إن التركيز الشديد في الصور والألفاظ سمة أولى من سمات شعر صلاح جاهين ، وهى السمة التى تسمو بشعره إلى مصاف الأدب العظيم فهو يستطيع أن يضيق في كلمة أو كلمتين عدة أحاسيس قد يصعب فيهم من الشعراء صوراً في نطقها ونيلها . أنظر إلى افتتاحية رثاء ليرم التونسي :

جاية عروس الشعر م البفالة
بملاية لف وكف متحنى !

هذه هى عروس الشعر التى كانت تلهم بيرم التونسي ، وهى نفس العروس التى تلهم تلميذه صلاح جاهين ، وهو يصنعها في لستين حاستين (الملاوية اللف والكف المتحنى) ثم لا ييب ! وهو يترك الصورة « تعمل » بدلا من أن يعمل وهما يتعلمن أو يتحليل ! وأنا أعود إلى ذاكرى فأجد تلك الأبيات التى تمز الوجدان هزا :

مات زى ما كتف الجبل ينهد
مات بالتقار وفخار ماقلش لحد !

المستشفى يلقه الصمت .. حركة الأطباء
سريعة مهولة لا يسمع لها صوت .. باب غرفة
العناية المركزة تطلّع إليه من الخارج حيون الغلق
والأمل والرجاء ... في الدخول يرقد صلاح
جاهين محاطاً بخليّة لا تتوقف عن الحركة من
الأطباء والمرحّضات ..

يغمض فنان الوطن والثورة والأرض وملايين
البسطاء حينه ويتوه في غيبوبة تامة .. يستشعر
الأطباء الكبار والشباب مدى المسؤولية
فيتحركون بكل الخبرة والمطالقات .. يحسبون
مشحونة بتعبير يقول : هو ملكنا جميعاً وليس
انتماءه لأسرة فقط أو مؤسسة أو أفراد ..

الأمل .. وسط موجات الغلق .. ألا تقضى
ساعات قليلة حتى يفتح ويفتح للدنيا حينه
المحيين .. لكن اليوم الأول للغيوبة المباحة في
مسألة تغيب بطيء محقق .. يتصاعد الغلق ..
حيون الأطباء تومض بالفتور .. كلماتهم
المختزلة تخرج للأهل والأصدقاء والمحيين الذين
انحدلوا يتواقدون تسقيهم دموعهم : القلب
سليم والنفس طيبسى .. الضغط والحسرة
طبعيان .. ماذا إذن ... هو نائم في سبات
ربما يستمر يومين أو ثلاثة .. يتوفاً أسياء كبار
وتجرى استشارات في الدخول والخارج ..

بالفت الزهور تغمر للمر المؤدى إلى غرفة
الانحاش يلوثها الأمل والنداء .. تمتد الورود
إلى مسدسل المستشفى .. جرس التليفون
لا ينقطع زينه في الغرفة المجاورة حيث تنف
الشريكة والأهل وخاصة الأصدقاء .. الأسئلة
الغلفة تنال على الأطباء تضيق على أحصابهم
المبتكة ترتفع أيديهم إلى السماء .. تحس أيام
خسة كأنها سنوات لا يفارق فيها السبات
العميق .. ينيئ القلب الملتصق بأرض مصر
مازال ينض معطياً غيضاً رقيقاً من الأمل بقاوم
لحظات الوداع ... يأتي اليوم السادس مع
إطلالة فجره بنكسة مفاجئة للغلب تذهب كل
الآمال ..

ويخلد القلب الكبير إلى راحة السكون بعد أن
ظل ينض عمره بالمعطاء .. سكنت قيشارة
الأرض والوطن والحب ..

ترى ... هل تحركت في أعماق وجدانه وهو
في سباته طووال تلك الأيام الستة بين أيدي
الأطباء وموز أحزانه الدقيقة التي غمرت وجدانه
وزلته منذ ما يقرب من عشرين عاماً في أعقاب
النكسة التي أطلقها عليها حرب الأيام الستة ..
هل بقيت تلك الأيام الستة حية الأعماق لم
يشأ لها أن تطفو على سطح الشعور ؟ .. ولكن
ما هذا اللغز ... ألم يكن يعني كمالاً من أحد
غيره للفرح والأمل والتحرر والمستقبل ... ألم
يكن قيثارة الشعب الذي أشد كلماته بصوت
قمتين سبقتا إلى الرحيل .. صوت فنانة
الوطنية لم كلوم .. وصوت فنان السد العالي
واختصار الأرض عبد الحليم ... حين التحم
صوتها بكلماته ونفضه ..



صلاح جاهين عاشق الوطن والانسان

كمال الجويلى



.. يا أخى ماتخافش على ضلمك .. حانعمل لك بهو حلة ست !



— وتكتب تحتها .. فتاة من الخليج إلى المحيط تخفى في ظروف غامضة !!

استمر صلاح جاهين يقاوم اليأس ويرتفع فوق بهائم المصرية ويدرك بحسه العميق حركة التاريخ .. استمر يكتب لقاهرة الألف عام ولربط آلاف السنين .. للأجيال والأطفال والأمهات والشباب .. للألأل القديم .. تنق المواهب الأصلية الرائعة .. وأعطى للنجوم كما أعطى للبراعم .. قال للأطفال : الله .. يا جيل العلم والكمبيوتر واللاكترون .. يا مستقبل ..

عرفت الفنان الكبير عن قرب أكثر من ربع قرن .. وأبته يوماً في بداية الستينيات يقف عند باب مبنى الأهرام القديم في الليل وقد فاجأه المطر .. أحسست بعينه تستلهمان إلى الكون الفسيح يستشرف صفاءه وكأنها وبلملم شمل أجنبية .. وقد غاب عن حوله في سرعة إبداع ربما أوحى بها اللحظة ..

أبته بعد أعوام طويلة يجلس مع ابنته في مكتبته بيتيه — مقر عمله الدائم — يعلم الصغيرة الرسم وينش عن مواهبها قبل أن تتجاوز السادسة من عمرها .. كأنها يريد أن يسابق معها الزمن ، كما يريد أن يسابق الزمن بكل أطفال الوطن ..

ورأته وهو يرسم غلاف الديوان الأول لأبته بهاء الدين عام طبعته وتوزيعه كما يتابع الوليد .. سمعت يقول ويده الديوان كمن يمحط نفسه ، هذا الذي الشاعر لا يريد أن يشبه أحداً من الشعراء ..

رأته يتأمل حبيب حفيده وهو يمتصه ويرى آصال المستقبل من غلاله يمتلئ التاريخ .. يتحدث عن هذا الجبل الأخضر ولا يغنى فرحه الغامر بالأطفال .. وصور الحياة .. يضحك ويقول بصوته التميز : انظروا .. انه يتدفق من الباب الخارجي وأصبه عند كالسهم في اتجاه أزوار القيدوي أو التلفزيون .. انه جيل الالكترونيات ..

لم يتوقف نبض قلب صلاح جاهين حتى لحظة أن راح في غيبوته من الأرباط نبض الأرض والإنسان العربي ونبض قلب العروبة مصر .. انتهى من رسم آخر كاريكاتير له عقب الغارة الأمريكية على الأرض اللبنانية والشعب المصري الليبي .. وقد يده المسكبة بالرسم يحزن وعضب جزارين .. ورأيت في الرسم ترجمته لهذا الغضب الممرور ..

حين وقعت أحداث العنف الأخيرة التي بدأت شرارها الأولى في منطقة الأهرام استبد به قلق غفيف .. كان أشد ما يشاء أن تستغل هذه الأحداث بما يصيب مصر بنكسة تعود إلى أي الزوار ..

وفي ساعات حظر التجول ، وبعد أن يفرغ من كاريكاتيره اليومي للربط دائماً بنض الأحداث سواء كانت محلية أو عربية أو عالمية ، كان يجلس مع الفنانة التي ارتبطت بفنانياته ، والفنان الذي شاركه بالحنان في أنشائه الوطنية .. يعدون للام أغنيتهما الجديدة قبل حينها بأيام .. الأم الرمز للام الكبرى ، الوطن والأرض والبشر ..

وكان الثلاثة جميعاً صلاح جاهين وسعاد حسني وكمال الطويل يرددون من خلال الفلق الذي جثم في تلك الأيام أن يرتفع صوت الأم الكبرى وأن يطول على أصوات طلفات وطعنات العنف الطائش ..

بعد هذه الأغنية للام أخذ يفكر في طبع أصله الكاملة واستعان بابنه الشاعر في جمعها وأعادها .. وسأل شريكة حياته ماذا تقترح لتصنيف تلك الأعمال الغزيرة والمتنوعة .. فلما كان يطلعها يوماً على الكاريكاتير وفكرته قبل أن يبعث به إلى الأهرام .. واستقر الرأي على أن تخرج هذه الأعمال ، الكاريكاتير .. السبائير .. الأغنية .. الشعر .. كل منها على حدة وفي أجزاء متلاحقة تكون في متناول الجميع ..

لم يخل على أحد بكتاب في مكتبته المحيطة بمكتبه العريض الأنوسى اللون والذي يبرز أمام عينيه وهو يتجمل بالكتابة أو الرسم تلك الورك الأبيض ..

ولفت يوم قريب كان منهمكاً في رسم الكاريكاتير بعد أن رآته فكرته ، وتذكر أمراً فجأة .. قام متجهاً إلى أرفف مكتبته يحمل صورة قديمة لعبد الناصر عليها إهداء بتوقيعه وقال : لقد كسر زجاجها الأولاد وأغشى أن تضع محلها .. أريد لها برزواً بسيطاً وانفتحتا على أن يكون بلون الحزن .. وتظل اليوم صورة عبد الناصر المهددة منه إلى صلاح جاهين ، على الداخل إلى صالون بيته ، وعلى الطرف الآخر من الجدار صورة ريت البيه محتضنا حفيده في جباة متعلماً إلى بعد .. بعيد ..

هذه تدايمات من حشد الذاكرة المتراحم والمضطرب عند صابن وزميل عايش الفنان الكبير الشامل عن قرب ، وليس الكثير الكثير من جوانب إنسانيته في حياته وعلاقاته بالبشر .. أروجون ما تروى القاريه في عفوية التعبير عنها ، فلم أكن مهياً لذلك ونحن جميعاً في غمرة الأحرار .. فمزال الدعور يسيطر على الذين عايشوه في الأيام والساعات واللحظات الأخيرة عن قرب .. ومزال نزيه الدمع في الأعماق يطغى على الرؤى والشعور .. والتصديق ..

كان كابوساً عميلاً جثم على النفوس فتمت لو تفتق ترى أن ما حدث كان حلماً مزعجاً ..

وسواء أفتنا أم لا نفق .. يظل صلاح جاهين .. الشاعر الفنان .. الأب والأخ والصديق .. يظل تشيهداً للام العظيمة التي قدمته للحياة .. وللأجيال ..

قصائد ام شهيد

صلاح جاهين

اختص الشاعر بهاء جاهين مجلة القاهرة بهذه القصائد
لوالده الشاعر الكبير صلاح جاهين ..

د في ١٩٥١ وفي جرن حزين بعيداً عن القرية .. ولا قمر
ولا نسيم ، بل الصمت الثقيل يعضر القلوب .. ألقى
الشاعر هذه القصيدة على جمع من الفلاحين .. فيكوا ،

يوم بحاله

● ياللى قاعدين ع لمصاطب
تهجموا .. ساعة للغارب
كل واحد منك حارب
جلل قوته وقوت عماله
يوم بحاله
● لما نور الفجر شقق
كل باب في الدرب زيق
واتلوتو في كل مفرق
تمشوا في وسط الكيمان
عالفيطان
● واللى في الشبوره شافكو
واتو فايين .. لم هردكو
واتو أشباح .. لم سمعكو
واتو م السعفه بتشكو
وللاتبكو
● طلعت الفاسه ونزلت
الف مرة لما ثقلت
في الايمن والشمس وصلت
للملالى ... واتنهيتو
واترميتو
● تحت سطله جنب مجره
الى عنده ، فك صره

ليها لفته ، وفيها كسره
هما دول كانوا غداكو
في شقاكو
● وف صفارى شمس وقتت
الفيضان ، والأرض نضفت
واتو اهدانكو اللى عجفت
جريتوها .. عاخر اريب
الزرايب
● ياللى قاعدين عاليين
كل مغرب من زمان
عشوا ناموا في امان
واستمدوا للكفاح
في الصباح

مستحيل !!

وسط الاخلاق المبنية

قالولي ليه ف عيتك هاليب الغضب
ايه السبب
ارض بحياتك .. والرضى عز الطلب
ده حكم رب .. ا
انا قلت وف عيفي هاليب الغضب
إنتو السبب
إنتو اللى كومتكم على قلبى الحطب
إنتو اللهب
● إنتو اللى خاتقين الحياه يا مجرمين
يا قتالين
إنتو الدموع اللى ف عيين المحرومين
والمظلومين
إنتو الأئين مشش ف زور المذبوحين
إنتو الأئين
إنتو القنابل تنش الكورى الحزين
يا شفاكين .. !

● مطرح ماضي اشوف اشوف دم الشعوب

فوق طين وطوب

بيه التاريخ مكتوب ومش ممكن يدوب

طول ما القلوب

في كل يوم يطحنها نجار الحروب

أمثال كروب

واللي شرب م الدم مش ممكن يتوب

وازاى يتوب .. ؟

● اتفلسفوا واتشدقوا بحجة كلام

مالوش مقام

قالولي صبرك واحنا بنحب السلام

زي الحمام

بس احنا عايزين نحكم العالم تمام

والسوق يقام

والثلاجات والتابلونات تحضر قوام

وأدى السلام .. !

● قالو لنا أيام لما كان فاروق ملك

راح نشترك

في بلوى سموها الدفاع المشترك

والموت شكك

يشككو لنا الحب واحنا تنهلك

زي السمك

يرموا الصبتر قبل مايرموا الشبك

لأكبر سمك

● حلفت بالدم الى سال عند القتال

ساعة النضال

وحلفت بالكورى الى نام فوق الجبال

ونومه طال

وحلفت باللاجيء في خيشه ع الرمال

وراء عيال

وحلفت بالمشوق في بغداد بالحبال

ده شيء محال

● ده مستحيل يا مونت جري مستحيل

أموت ذليل

نادى أزيهاور وكل له مستحيل

اعيش ذليل

أموت .. ؟ أنا الفلاح بتاع مصر الأصل ..

برصاص ذميل

واعيش .. ؟ وأنا رصاصي دخل قلبه النبيل ؟

ده مستحيل .. !

● ده مستحيل يا جون يا فومستر ان اموت

واسكن تايوت

علشان بتروح وول إستریت يقتوا البيوت

عمرى يقوت

أنا الى شلت القاص وحطمت الطافون

ليلة بيوت

أنا الى في كنور نجم شلت العنكبوت

من عالببوت .

« في ١٤ نوفمبر ١٩٥١ ، سارت مظاهرات صامتة في
شوارع مصر .. وقال الشعب بتكتله إنه داهب كله
ليضرب ، ولكن ... »

١٤ نوفمبر

● باللى نسبت اسمع وإنذكر

صوت وجليتنا وهي بتحفر

بر يفيض بالدم الآخر

على فايد .. على كل معسكر

يوم ١٤ نوفمبر

● أتذكر كتفى ف كتفك

في كتاف أمك ومعارفك

ربطه مش ممكن تنفك

راجل واحد .. صخر الحجر

يوم ١٤ نوفمبر

● أتذكر يوم الساكنين

للمائين ملايين ملايين

والثار والثور العاشرين

في العشرين مليون وش اسمر

يوم ١٤ نوفمبر

● أتذكر رهقة لندن

واستجدها بترومن

يوم شبك كله ما أمان

إنه ح يفتك بالمستعمر

يوم ١٤ نوفمبر

● باللى نسبت خليك متذكر

إن القبر هناك متحفر

ويساع سكان كل معسكر

يوم ١٤ نوفمبر

صباح الخير أيها... ..

✽ لجنة لصياغة مشروع قرار أدانة لاسرائيل لا تعترض عليه أمريكا ✽



— « عتاب » بالانجليزى يعنى ايه ؟



في عيد الام ..



« في عيد الام »
ليل - اعوذ بالله .. انت لسه بتجننى زى امك ؟ ..



.. خلاص لومت المظاظيسية ..
.. اشرح لي بقي الكهوية ؟ ..



.. اكتب لي المظاظيسية .. عملت نفسي يا بدي !! ..

● في حوارين الحكومة ●



.. اليه غير المستخدمين يسلم على حضرتك ويقول لك ادرنا معاملة سمن !! ..

— من العدد الأول كان صلاح جاهين صانع مدرسة صبح الخير في فن الكاريكاتير ، واشتركت معه المؤثرات التي كونت صلاح جاهين متمثلة في كل من جورج الجهوري ، وحسن فؤاد فالأول كان قد اكتشف أسلوباً مصرى بامالة في الماتة واعتمد على الأصول القديمة للفن المصري من فرعونية وبليطية وإسلامية وشعبية . والثاني مزج بين الموقف الاجتماعي والثقافي في رسمه واكتشافه لإمكانية استخدام الرسم في التعبير عن كل المصوم ، لأن حسن فؤاد مكتشف وأب لتيار الواقعية المحلية وتقديم الحياة اليومية البسيطة في الريف المصري وأحياء القاهرة ، بالإضافة إلى استيعابه لأعمال الأستاذ الكبير صابر وحان وتلميذه عبد السميع وأخلاقه الجليد على الكاريكاتير الغربي الحديث حينذاك .

ما سلمتهه المجلة الفرصة والمباحة والسماح فقط ، وصباح الخير قامت أساساً على اكتشاف الجديد من المبدعين والأفكار . لم تفت الأجدود من السائد بل كانت تختار مشروعات المستقبل في القصة ، في الشعر ، وفي كل أشكال التعبير والمفاهيم الإبداعية ويرجع ذلك لكل من أحد بهاء الدين وحسن فؤاد .

● كان صلاح جاهين مؤرخاً لثورة يوليو شعراً ورسماً . ماذا أضاف صلاح جاهين كلتيان ملتزم إلى واقع المجتمع المصري في هذه المرحلة وكيف تأثر بفلسفة الثورة وأطروحاتها ؟

— تفويق تاريخي جدير ما بين ظهوره كصاحب طريقة في التفكير والموقف والإبداع ، وبينما كانت مصر في فترة تحول أساسية ، وفي فترات التحول لا اعتقد أن يكون هناك مدع لا يتطلب منه المشاركة ، مشاركة في التعبير وإحلال محل ما سقط والفترات التي تفقد مشروعاتها الحضارية والإجتماعية تقتل إبتاعها سواء الممارس أو الجديد .

صلاح جاهين كان متفقاً مع ثورة يوليو في الدعوة إلى تجديد الوطن ، والبحث عن طرق جديدة ، والإحساس بضرورة وجود مشروع قومي جديد ضد السرجعية والاستعمار والفساد ، ضد القديم ، كان موقف صلاح وموقف الثورة .

كان طموحه أكبر من طرح ثورة يوليو . شيئاً فشيئاً صار هناك نسق كامل من الانساق بينها . وكان حباً لعبد الناصر وعظه السياسي . لم يكن مجرداً لشعارات عبد الناصر فقط بل راهن على نتائج أبعد من شعارات عبد الناصر . وحلم بتأنيات أبعد لشروع جمال عبد الناصر .

في الفترة الناصرية لم يوجد خط للكاريكاتير في وسائل الإعلام ، ولم يكن هناك كاريكاتير معارض للسياسة الرسمية ، التأييد كان هو الخط الغالب . البعض كان سائفاً والبعض لم يرغب في تغيير أكثر من ذلك ، كان صلاح يمثل العدل الإجتماعي المطلق والمساواة ، واعتقد لو



حوار صلاح جاهين

معى الدين اللباد :

علمنا جاهين أن نضحك
على المؤلف لنصطدم بالمستقر ..

اللعب بالفن .. الانحياز .. البكارة

حسن سرور

هكذا تكلم صلاح جاهين فلماذا قال عنه زميله الفنان معى الدين اللباد ؟

● كان صلاح جاهين علماً من إعلام مدرسة صباح الخير الصحفية . ما الذى أضافه كل منها إلى الآخر ؟

الضحك قال باسم على التكتير .
أعشر وطوبه . وأنا ربيى بشير .
مطرح ماياظهر ياتصمر على المدم
انشأ الله أكون رسماية بالبطاير
عجى

كان في مصر مساحة وتقاليده وكراريكتير هو لكان من الممكن أن يضاعف إبداعه ، وكانت حركته بين تقبل الخط الرسمي ومجاوزته ، بين الخروج والموازنة والتأييد ، لكنه لم يعمل مع دوائر التطليل الفعج لأنه ذكي وموهوب ولماح .

● مثل صلاح جاهين حلقة تطور هامة في الكاريكتير ما هي السمات المميزة التي تفرده بها الفنان الراحل كصاحب مدرسة في الكاريكتير . وإلى أي مدى أصبح صلاح جاهين على هذا الفن من الروح القوية ؟

— هو شخص على جداً . تكوينه الوجداني والثقافي تشكل بشكل جيد . إنسان مثقف اكتسب ثقافة من الموروث والواحد ، ولا يظهر الجانب الثقافي الاكساب بشكل مباشر ، اخترع خلط الفكاهة بالرؤية الاجتماعية الصحيحة المتوازنة اجتماعياً ، تفرد صلاح جاهين بالمثل أصبح يعبر عن حياته ، فكر بنفسه . خلط بين التفكير والرسم . كان هناك في مدرسة روزاليوسف وأخبار اليوم ، أساس تفكير للرسامين . وفي دار الهلال كان هناك من يعتمدون على النقل والترجمة للكاريكتير .

صلاح جاهين صنع جيدهاً ، تناول العديد من المشكلات كما هي في واقعنا وأضجكتنا صل المؤلف لصطدم بالمتضرر ، وتحاول تفسيره ، لكنه في الواقع نفسه في مشكلاته . كان مدركاً لميكانيزم المجتمع وحركته ، ملصقاً للتركيب الاجتماعية في موقف كاريكاتوري وذاكرة بصرية مدغلة بالإضفانة إلى حد اجتماعي واضح وطازج وواع .

● الشعر أداته الكلمة والرسم أداته الكلمة والشعر أداته الكلمة والرسم أداته الخط هل كان صلاح جاهين في تصورك رسماً بالكلمة أم شاعراً بالخط وإلى أي مدى امتزج الزوعان في تجربة صلاح جاهين الإنسانية ؟

— صلاح جاهين كان كياناً من الموهبة والإبداع . جوهر قدرته في التعبير الكثيف بالكلمة . شخص فتح السدود بين داخله وخارجه ، عرف نفسه بالمشي النفسي . الشغل ليس شغلاً ، اللعب باللح بالداخلها هو موجود بهاخارج . لمحة الفكاهة بين الخط والكلمة واستخدام اللغة الشائعة طريقة للتكلمة تساهل في وظيفته فعل الرسم . لا يوجد أشخاص يعيهم لقن الرسم كما لا يوجد كلام خاص بالفراغ يخاطب كلاماً آخر . تلخص الواقع بسهولة والقفن يسير من خلال الصور والملائم والملاقة المصادقة كانت ينفته . لا انقصال هنا بين الرسم والشاعر . إنه يربح في رؤية تطبيقات مختلفة في مجالات مختلفة .

● الكاريكتير فن ينهض في أساسه على عنصر المبالغة . وما كان هذا المتصر صمراً خاصاً به وحده . ترى هل يسهم هذا الملمع الخاص في تشكيل ادراكك الثقافي وتأميله بحيث يقدو نلقاً بصير لواقعك ؟

الى رجال إسبانيا استعملوا الفراشة الميكانيكية



الالة التي تمان يستعملها فانسو
و خيال القل .. في العصر العباسي الثاني

.. وفيل ان تقوم وزارة السياحة باي شروعات سياحية .. يجب عليها ان تنشئ الفرحيض الكافية داخل مساليل الاهالي الحبيطة بالامان السياحية !
« تصفيق حاد »

● إلى أي حد — وفقاً لتلك الإجابة — نستطيع أن نعد صلاح جاهين ؟

— نجح صلاح جاهين في التعبير عن الواقع ، والتلق موضوعاته من الحياة بمعامرة ، ووضوح في الرؤية الاجتماعية ، وإتقان لونه وناسه وقضايا الوطن بطريقته المميزة المرح ، الملمعة المثيرة للعقل والمحفزة على التفكير ، على الرغم مما ساد في المشربين سنة الأخيرة من قناعة بالواقع وعدم رغبة في تغييره واللعب في الهاش والتعبير مثل ما يحدث في المسرح الجرحي . صلاح تناول الأساس والحقيق وكان بسبب موهبة شاعراً فورياً على عصره .

— المبالغة إحدى أشكال المبالغة الشديدة . فترائنا الشعرى ملء بالمبالغة في الهجاء والفزل ، المبالغة للحصول على تلخيص جيد في خدمة الاختزال أو تسهيل التوصيل والتأثير السريع ، وإثبات أن العلاقات السائدة ليست جامدة بل قابلة للتغير ، ليست نهائية ، بل في تطور مستمر . هذا هو المذهب الحقيقي للكاريكتير . الصدام مع ما هو سائد وعائلة المدعوة إلى تغييره ، والأهتمام بكل ما هو أساسي وحقيقي في حياته ، والدخول في الهجوم والمشكلات في إطار الوعي بالواقع والأصور الصحيحة . . الفنون فيها مسحة من الجنون . في كل الفنون كسر رتابة الواقع اليومي للكوف وادراكه ومحاولة التعبير لتجاوزه .

شجرة تظل .. ع الى كان بستان

بهاء جاهين

« جالك اوان وعرفت مشى الجنائز ،
شفت الكتفالى فى الكتفالى
والرجل جنب الرجل
شفت الايديين مشبوكة فى الايديين
فى طريق معاكس لاتجاه الزمن
نصو السودة طسرت بالجنائز
جوه الرهم بقعود .. رعود انغام
زغاريد ولادة نجيم فى الاكوان »

لما الفريق ما بطولش طوق النجاة
بيتولد من قانسى نصت المياه
ومهما هم اتاه وتاه ازمان
لاهد يرجع جنة المعسوب
لما الجسد بيدوب نسد

ورينى وشك قبل ما يدوب فى الندى
وتضيق ملامح حلم كان انسان
مش احنا يرشده كنا مرة زمان
عشاق بنتلاقى فى كل اوان ؟
والاده حليم كميان ؟
ورينى وشك قبل ما يدوب فى الندى
خلفنى المس وشك الخرقان
وامسح شفايفى ف كلك الفنان
من يوم ما سبت مكان وحليت مكان

بقت الفرس تصعب على الاكوان
وبقى القلم يكتب كلام هذين
وبقيت السؤل يسارب يارحمن
يسارب تطلع جنب قبر الحبيب
شجرة قضايل ع الى كان بستان



القاهرة

تجاوز المجلات غير الدورية

الماستر

اشترك في الندوة عن المجلات غير الدورية :

د. سيد البحراوي

حلمي سالم

رفعت سلام

ومن مجلة القاهرة :

شمس الدين موسى

عصام عبد الله

علاء عريبي

القاهرة :

إننا نرحب في مجلة القاهرة بالضيوف الذين جاءوا ليشركونا الحوار حول المجلات غير الدورية . باعتبار أنها تعبر عن ظاهرة نلظن منذ البداية أنها ظاهرة إيجابية . ونرجو أن يستمر حوارنا في إطار ديمقراطي يتيح لكل منا أن يعرض وجهة نظره كاملة في القضايا المطروحة للنقاش ، حتى نستطيع الوصول إلى نوعية للملامح الخاصة التي تميز تلك الظاهرة باعتبار أنها معبرة عن جانب هام وقطاع عريض من المثقفين المصريين . ولتسبحوا لنا أن نطرح أمامكم القطعة الأولى . . . والتي تحاول تقصي الظاهرة . . . إننا نعتبر أنها ظاهرة محلية بالدرجة الأولى ، ولعل أسباب وظروف موضوعية أدت إلى ظهورها . لها هي ؟

رفعت سلام . . . عندما نتناول الأسباب والظروف الموضوعية للظاهرة ، فإننا سننظر إلى العودة إلى الوراء . . . إلى نشأة تلك الظاهرة في السنوات ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨ . . . ومن الممكن أن نرصد علامات إشارية يمكنها أن تساعدنا على بلورة وجهة النظر . . . ولنتذكر مجلة الكاتب ، وإغلاق مجلة الطليعة على سبيل المثال ، وبعد ذلك نتذكر عدد من القوانين المقيدة لحرية الإبداع عامة ، وحرية الرأي

دعت مجلة القاهرة إلى عقد ندوة ، مع القائمين على المجلات غير الدورية ، المصطلح على تسميتها بمجلات الماستر ، وذلك لمناقشة عدد من القضايا الهامة والملمحة ، التي اعتبرها المجلة مثلة لجانب من حياتنا الثقافية المصرية . وإيماناً بالدور الذي تقوم به تلك النوازل . . . كان لا بد أن نتناقل ، وضماً للنقاط فوق الحروف ، ونحدد للظاهرة وتبيناً لها في بعدها التاريخي والآلى . . .

ولقد لبي دعوة القاهرة كل من القائمين على مجلة خطوة ومثلهم د. سيد البحراوي . والقائمين على مجلة كتابات ومثلهم الشاعر رفعت سلام ، وإضافة ومثلهم الشاعر حلمي سالم .

ولعلنا نأسف لعدم حضور ممثل عن مجلة مصرية . ومجلة النديم ، وجماعة أصوات ، رغم تبليغهم بموعد الندوة ، وأهميتها ، وطبيعتها . ونرجو أن تتاح الفرصة في مرة تالية لسماع آراء مثل تلك المجلات التي لا ننكر جهود من يقومون عليها . . . وبمنا أن نوضح . . . أن الندوة ستكرر مع القائمين على المجلات غير الدورية بالأقاليم ، ونرجو منهم الاهتمام استكمالاً لمحاولتنا رصد الحركة الثقافية بدلائلها شديدة الخصوصية ، وتعاوناً مع جميع المخاضين نحو إقامة حياة ثقافية تتناسب مع دور مصر الحضاري بين أقطار الأمة العربية .

والقاهرة

والتعبير عنه . وفي الواقع إن الوضع الذي تسبب في إغلاق كل من المجلتيْن ، قد لفت الانتباه إلى مسألة مهمة جداً ، كانت غائبة عن البال . وهي اعتماد الحياة الثقافية ككل على جهاز الدولة ، بمعنى أنه رغم أن كتاب الطليعة والكتاب كانوا أساساً تقدميين بالمعنى العام - إلا أنهم كانوا يستندون إلى جهاز الدولة . وبالتالي عندما وجد جهاز الدولة أنه لا يوجد مبرر لارتباط المجلتيْن به ، لأنها أصبحت لا يضمنان أهدافه . كان من المنطقي إغلاقهما . والمشكلة تنضج من علم انتباه كتاب المجلتيْن ويعتق تحريكهما لذلك ، وأن من حق الدولة أن تغلق المجلات وقتها تريد ذلك طالما لا يوجد شكل استغلال معين لكل من المجلتيْن إزاء الدولة .

وفي الحقيقة أن اعتماد الحياة الثقافية التقدمية بالمعنى العام على الدولة - كان مرتبطاً باعتماد العمل السياسي على الدولة ، وأصدر عام ١٩٦٥ ، ١٩٦٦ لأن التاريخ هنا مهم للغاية حيث كانت الدولة في ذلك الوقت ترى أن من مصلحتها فتح نافذة للمثقفين أو ليساريين صموماً للتعبير عن آرائهم ، لكنها ترى بعد ذلك في مرحلة أخرى ضرورة إغلاق هذا الباب ، لأنها لم تعد في حاجة إليه ، لأنه لم يعد يخدم أغراضها بشكل مباشر .

كل هذا لفت الانتباه لأهمية العمل الثقافي المستقل عن جهاز الدولة . ولا أزرع أن المسألة كانت قد تبلورت تماماً على سبيل المثال أثناء إصدارنا لمجلة إضاعة في ١٩٧٧ . لكن ربما كان ما يمتحننا هو تحسناً لأهمية العمل المستقل . لكن الخبرة لا تكن كانية بالصورة التي نتحدث بها الآن . بالإضافة إلى حركة

القمع التي كانت تزايد أحياناً بشكل قانوني ، وأحياناً أخرى بشكل سياسي ضد حرية الإبداع والفكر عامة ، بينما كانت الحركة التقدمية والحركة الشعرية قد أصابها الركود والكسل والآلية بحيث لم تعد تحتمل ، أو لم يكن بمقدورها أن تحتمل مجموعة من الشعراء المجدد تبنى وجهات نظر جديدة في النقد ، أو تحاول أن تنجز شيئاً ما مختلفاً .

وعلى هذا بلور وجهة النظر الموضوعية المتشعبة بالظاهرة . أن هناك عدد من اللامع التي فرضت نمو الظاهرة وتعمدها كإغلاق المجلات كمؤشر على قمع الفكر الإنشائي شكل عام ، والفكر المغاير لفكر الدولة ، بالإضافة إلى استشراف الكسل والآلية وجود الحركة التقدمية والشعرية .

د. سيد الجحراوى . . . أريد أن أبدأ بما قيل قبل السؤال . . ما هو المقصود بالظاهرة المحلية بالدرجة الأولى ؟ . هل هي ظاهرة مصرية ؟

الفاهرة . . . نعم .

د. سيد الجحراوى . . . انني لا أوافق على هذا . لأنه يوجد وجهان للمجلة غير الدورية . وهي أنها تطبع بطريقة فقيرة تعتمد أساساً على طباعة الماستر ، والثاني أنها تطبع بشكل غير دؤوب ، ولا تدخل حاضرة السوق التجارية المروضة للتوزيع وهذا هو ما يميز المجلات غير الدورية . وهي موجودة في كل مكان من العالم ، وكانت موجودة في مصر قبل ١٩٥٢ . وما حدث من تأميم وسيطرة الدولة على أجهزة النشر والثقافة . . أدى إلى قيام الدولة بإصدار المجلات ، ولكن قبل ذلك في

تاريخ الطباعة في مصر ، وجدت المجلات التي تصدر بشكل غير دؤوب ، في الغالب . وبعد ذلك تنظم عندما نتاج لها ظروف الانضمام ، وكانت تطبع بشكل فقيراً باعتبارها أن الطباعة كان يمكن أن تكون أرخص ، وكانت تطبع - بأعداد محدودة - عدد من المجلات بدأت على هذا النحو . . وبمضيها استمر أو بعضها انقضى . وفي أوروبا الآن نجد هذه الظاهرة منتشرة بصفة واسعة ، وتقدمها مجموعات الطبعين بصفة عامة .

الفاهرة : إن ما نقصده بالمحلية مصر والوطن العربي .

د. سيد الجحراوى . . . لقد قدمت تلك المقدمة كي أبين أن الظاهرة نتاج طبيعي لكل ظرف مشابه ، وسنظل الظاهرة في المستقبل طالما هناك عدم إمكانية لكل من يريد أن يعبر عن نفسه ، ولا يجد الفرصة لهذا التعبير . . عن هذا لابد أن تتكرر الظاهرة . وأنا موافق بشكل عام على ما قاله رفعت سلام . ولكني أريد أن أعود بالظاهرة للوراء أكثر . لأن أول مجلة غير دورية طبعت بشكل فقير وغير منتظم ، ولم تدخل سوق التوزيع التجاري كانت جاليري ٦٨ . . لكن مجلة جاليري ١٩٦٨ لم تشكل ظاهرة ، وظلت عارضة . ولم تبدأ الظاهرة في تقديري إلى مع إضاعة ١٩٧٧ .

حلمي سالم . . إضاعة كمجلة دورية نعم . . لكن كان هناك تجارب أخرى في الطبع بدأت في المنصورة على يد فاؤد حجازي في سلسلة أدب الجماهير .

الفاهرة . . ويذكر أيضاً مجلة أفلام الصحوة التي كانت تصدر في الإسكندرية قبل ١٩٧٦ .

د. سيد الجحراوى رحمه أن الظاهرة بدأت منذ ١٩٧٧ إلا أن الظروف الموضوعية كانت أسبق من ذلك . بمعنى أنه - ربما إغلاق الطليعة والكتاب جلد ، ولكل جلد له جلوده ، يعني أنه في نظري يكون منظراً لشكلة ، أو توجه جديد للدولة بمعنى إذا كان ١٩٧١ تشكل توجهاً مغايراً للوجه الذي كان موجوداً من قبل ، فلقد كانت هناك سياسات اقتصادية واجتماعية جديدة تحمل بالوطن ، وبالتالي يصبح من الطبيعي إبعاد شرائح معينة عن السلطة الثقافية وغير الثقافية وفي هذا الإطار استبعدت عناصر السلطة الثقافية التي كانت تمثل شرائح من اليسار ، وليس كل اليسار .

الفاهرة . . تقصد مجلة الكتاب القديمة والطليعة .

د. سيد الجحراوى . . نعم . . وسلاشف الشديد . . ربما يكون ذلك من طبيعة الأمور ، وإلا فإنا لا نستطيع أن نفسر اختفاء مجلة المجلة التي لا تمثل طابعا يسارياً ، وحل



كيف نفرز

الأدباء الحقيقيين من الزافيين في

ظل تيار الماستر؟

عملها مجلات غربية تنشر أساساً لأجل الحركة الرومانسية كجماعة أبولو، ومن واكيم كالثافة والزهر . . . إذن فمجموع الأسباب الثقافية والفكرية أو الأخلاق للمجلات، أو مصادرة حرية الفكر هو في تقديرى كان نتاجاً طبيعياً لتوجه سياسى جديد وصل إلى ذروته فى ١٩٧٧ بإذاعة التاريخ المحاصر لمصر كلها بالتوجه إلى مصلحة إسرائيل . وإذا كان الناس تعاونت مع عهد عبد الناصر باعتباره حكومة وطنية تسعى من أجل مصلحتهم ، أو تزعم ذلك على الأقل ، فإنه بعد ذلك لم يعد هناك مبرر على الإطلاق أن يستمر هذا التعاون .

واليوم - واجعت المتاحة العدد الأول من خطرة وبأقول فيها - أما الطرق الأخرى التى عاشوا عليها ، المثقفين و فى الأزمان السابقة أو التى كانت تعتمد على العمل فى الدولة ، فلم تعد مطروحة ليس فقط لأن الدولة لا تريد وربما لا تستطيع أن تسهم بما كانت تسهم به سابقاً فى مجال الثقافة الحقيقية - بل أساساً لأن هذه الطرق كانت انحرافاً فيما نرى ، أن الدور الحقيقى للمثقف المصرى فى المرحلة الحالية أدى إلى ما نحن فيه الآن ،

وعلى هذا كان لابد أن تصدر للمجلات غير الدورية بحثاً عن توجه حقيقى وليس مسألة منابر لنشر الإبداع ، وإنما بحثاً وثائقياً حول ضرورة التوجه توجهها جديداً نحو العمل الثقافى المستقل الذى يمكن أن يكون له مظاهر أخرى كالسعى نحو اتحاد كتاب مستقل .

حلمى سالم . . بالنسبة لكل ما قبل ، فإنى لا أعتقد أن هناك إضافة . . لكننى أريد أن أوضح أنه فى منتصف السبعينات ، وهى الفترة التى بدأت تتبلور فيها ظاهرة للمجلات غير الدورية . . بدت فى الأفق ضرورة التمايز الاجتماعى ، مما جعل القوى السياسية تتنادى على التمايز السياسى فى المنابر والأحزاب ، لكن كان هناك ضرورة جبالية ، وهى التى أشار إليها رفعت سالم ، وكانت بصرف النظر عن الضرورة السياسية أو الضرورة الفكرية . لأنه كان هناك الشكل الجمال والفدى ، بينما برزت تلمعات عديدة لرؤى فنية وجمالية فى الإبداع ، وفى تطور الإبداع كانت خفلة فى بعض الشيء ، أو كانت تجسبان بعض الشيء . وفى هذا يتأكد عملية الظاهرة ، لأن التزوع إلى التمايز هو مشكلة مصر ، والأزمة المصرية فى وجه من وجوها تمبر من الأزمة العربية .

وفى الواقع - أريد أن أوضح تأكيدياً لما جاء فى حديث د . سيد الجبلاوى وروفت وانطلاقاً من السؤال . . أن ظاهرة المجلات غير الدورية تصمد على أساس من التزوع الاستقلالى الثقافى والفكرى عن المجلات الثقافية ، ولكن هناك اختلافاً آخر بين

المجلات غير الدورية والمجلات الأخرى التى تصدركى تلى حاجات معينة . ففى كل قرية مجلة - بل إن بعض القرى فيها أكثر من مجلة ، وذلك له دلالة ، ولكنها خفلة عن الظاهرة التى تحدثت عنها الآن . فالمجلات غير الدورية التى تصدر عن تصور الثقافة والأندية الرياضية والمحافظة ومديرىات الشباب تختلف عنها . . لأنها مجلات لا تنزع نحو الاستقلال الفكرى والثقافى والسياسى ، حتى لو كتب فيها كتاب نازعين إلى الاستقلال . وهذه حقيقة عامة كى تفرق بين المجلات التى نتحدثت عنها وما يشوبها من ملابسات .

حقيقة أخرى . . تتمثل فى القول البلى يشيع ويحدث أن سبب انتشار المجلات غير الدورية كان أزمة النشر ، التى تبنا البعض بأنها خلال الخمس سنوات الأخيرة مستحيل غرامها . ولأن رواجاً جديداً قد بدأ يصور مجلات « كالثافة » ، وإبداع ، وفصول من قبل . . بالإضافة إلى مجلات عربية لا تكن تصل إلى مصر وسدات تصل وأصبحت مرموقة . . وعلى هذا فانا أقول إذا كان هناك ضرورة سياسية ، وأخرى فكرية وثالثة جبالية للتمايز - فإن هذه الضرورات الثلاث لا تزال قائمة لأن الشكل لا يزال قائماً . فالمشكل لم يكن مشكلاً للنشر فقط - بل لم يكن مشكلاً للنشر أساساً أو فى جوهره ، هذا ربما كان مظهر لكننا لو تدبرنا الأمر فى ٧٥ ، ٧٦ فى عز الغافة الثقافية - لم يكن فيه مشكل نشر لن يكون أن ينشر فى الخارج . مشكلة النشر إذن لم تكن مشكلة جموعية ، ولدينا دليل على حل ذلك . فى الخمس سنوات الأخيرة لم تتوقف هذه المجلات ، بل بعضها تواتر صدوره بأسرع مما كان يتواتر من قبل . وهذا ليس معناه أن أصحاب المجلات يريدون أن يطرحوا اقتراح الزواج الثقافى كزواج المنابر . الحانث فى السنوات الأخيرة مما يفسر المسألة بأن صدور هذه المجلات كان يعبر عن تلمس استراتيجى لضرورة شق سبيل ثقافى جمالى

فكرى جديد ، راجت الحياة الثقافية أو لم تخرج ، وحتى لو اواحت ، يصبح التعامل معها تعامل محدده مواقف المؤسسة من المسائل السياسية للوطن . لكن يبقى الأساس باستمرار ، وهو استمساك هذه الظاهرة بنفسها إلى أن تأتى أكلها . . حتى تأتى أكلها ؟ أو كيف ، أو ما هو هذا الأكل بالضبط ؟ ذاتها هو هذا الأكل ، لأن وجودها واستمرارها يعبر عن استجابة حقيقية لشوق التمايز الذى يمكن أن يشكل بعد ذلك مع الحركة الثقافية والسياسية كلها نفلة ثقافية واجتماعية وجمالية جديدة .

القاهرة . . هل توجد ملاحظات أخرى على النقطة الأولى ؟ د . سيد الجبلاوى . . أننى لا أتفق مع كلام حلمى سالم . . أنه على لوم توجد الضرورتان السياسية والاجتماعية - كاستجابة الضرورة الجمالية المستعرض نفسها لأنه لو استمرت مجلة المجلة أو الطليعة ، كان معنى استمرارها هو استمرار لسياسة وطنية ما . فلو استمرنا كان يمكن أن تنشر الرؤى الجمالية الجديدة . وفى تقديرى أن الناحية الجمالية لحقت بشكل مباشر بالتغيرات السياسية والاجتماعية وفرضت نفسها كبعد أساسى من أبعاد المجلات غير الدورية .

القاهرة . . هذا صحيح . . لأن المساحة التى يتحرك عليها الأبناء والمثقفين هى ذاتها نفس المساحة التى يتحرك عليها رجال السياسة . ومجلة الطليعة أو الكاتب حتى فى عهدها الجديد إبان رئاسة صلاح عبد الصبور - كان يمكنها أن تحتوى على التيار الجديد فيها تنشره ، لأن القارئ عليها كانوا يرتبطون بنفس الأرضية التى يتحرك عليها الأبناء .

هل كانت حركة النشر

غير الدورية

رداً على النشر

فى المجلات الثقافية

حلمى سلام .. لقد تحدثت عن ثلاث ضرورات أساسية .. بالعكس يمكن للدكتور سيد الجبراوى أن يضيف تحفظ آخر وهو من الناحية المنهجية .. فإذا لم تكن هناك ضرورة إجتماعية وضرورية فكرية ، فمن أين سنأتى الضرورة أصلاً؟؟

القاهرة .. يمكننا أن نتنقل للنقطة الثانية وهي .. هل عبرت تلك المجالات عن الأوضاع السوسولوجية ، وهل يمكن الخروج من دراساتها بدلالات معينة؟؟

وفعت سلام .. الحقيقة أنها عبرت ، ولكن ليس بالتعبير الكلى بمعنى أنها عبرت عن تشوفات معينة ، وليس عن أفكار وروى محددة واسعة وثابتة . في تقديرى أنها عبرت عن مجموعة من التشوفات ، ويمكن أن نقول أنها تخترق على تشوفات سياسية تتمثل في الاستقلال عن السلطة بشكل عام من حيث المبدأ ، وإمكاناتها المتواضعة والمحددة ، وبعبارة أخرى: الغلبة ، وحل الصمد الفكرى استقلال المثقفين في اتحاد كتاب مستقل . وتتضح هذه النقطة في الأعداد الأولى من خطوة وإضاءة .

القاهرة .. هذا الهدف موجود منذ ١٩٦٨ ، وعبرت عنه إحدى توصيات المؤتمر الأول للأدباء الشباب ١٩٦٩ في الزقازيق ، كما نلح في كثير من الكتابات التى نشرها جاليرى ٩٨ . فكان إقامة الاتحاد كتاب مستقل يمثل مطلب عام للكتاب الوطنى في ذلك الوقت .

وفعت سلام .. ولكن أن المثقفين كانوا يحسون بذلك من عشرات السنين . ولكن المسألة لم تتحقق وهذا لا يثنى دور المجالات غير المدوية إذا طالبت بنفس المطلب ، خاصة أننا نتكلم عن فترة لم يكن فيها حرية تعبير . وتلك نقطة اعتبرها مهمة .

بالإضافة إلى موقف المجالات غير المدوية من تطبيع العلاقات مع إسرائيل ١٩٧٧ .. وكان بروز الظاهرة كظاهرة ، قد أصبح عللاً للمعالجة الدائمة والدائبة في المجالات . وأتذكر أن العدد الثالث من كتابات قد احتوى على افتتاحية تتابع هذا الموضوع من زاوية مهمة . وهى غشاظ هذا التطبيع على الواقع الثقافى المصرى والمثقفين المصريين . ومن ضمن المخاطر التى افترضتها الافتتاحية التنبيه بحملة قمع قادمة للمثقفين الوطنيين عامة الذين سيقفون في وجه إجراءات التطبيع ، أو الذين سوف يأخذون مواقف معادية للتطبيع مع إسرائيل . وقد تحقق ذلك . ولا أخفى أنه تم استدعاء بعض محررى المجلة إلى جهات أمنية معينة - ربما بسبب هذا الغال بالذات . والموقف المتخذ ضد التطبيع في ذلك الوقت لم يكن بهذا الاتساع الموجود الآن ، كما لم يكن بهذا التبلور والوضوح الذى يمكن أن نتحدث عنه الآن . ويكون المجلة تتكلم في هذا الموضوع وتنشأ بمخاطره بالنسبة للمثقفين والثقافة المصرية فهذه مسألة مهمة جداً .

د. سيد الجبراوى .. يمكن أن يكون هناك دلالة في أحاديث بعض أقطاب المعارضة عام ٨٠ ، ٨١ ، ١٩٨٢ الذين كانوا في الخارج ، وهم الآن من الطاب السلطة الثقافية بصرف النظر عن ذكر أسماء .. في أحد الأحاديث صرح أحدهم بأن مستقبل مصر مشرق جداً بسبب المجالات غير المدوية . وهذا كلام مبالغ فيه إلى حد ما . ولكنه يعبر عن شيء . وفى تقديري أنها عبرت عن الأوضاع السوسولوجية للمجتمع المصرى من زاويتين :

زاوية السلطة الثقافية - حيث كشفت عن عجز هذه السلطة وأعلنت أنها عاجزة ، ولم تقم بدورها ، ولا يوجد مير لوجودها . بل وحاولت السلطة الثقافية تبعاً لذلك تدارك هذا الوضع بإنشاء مجلات مثل إبداع والقاهرة ونصoul وهو

الأمر الذى انتهت إليه المجالات غير المدوية .

زاوية عبرت عن تشوفات المفكرين غير السلطويين ، وعجزهم أيضاً - بمعنى أن العجز يعنى عذوبة إكتمالهم سواء الفكرية أو التنظيمية . وربما يكون هذا الرأى خاصى به جداً . وهى أن المجالات غير المدوية ليست ناجحة تماماً بحكم ما كانت تصبو إليه ، ولكنها من وجهة نظرى قد أوضحت أشياء ما كان يمكن أن ندرها في طبيعة الحركة الثقافية المصرية المستقلة عبر التاريخ الحديث ، لو لم أدخل في تجربة المجالات غير المدوية بشكل عام . ومحاولة الالتقاء مع المجالات الأخرى . فكتيراً ما حاولنا أن نلتقى لعقد اتفاقات مشتركة بين أكثر من مجلة . لكن توقفنا هذه المحاولات كتعبير عن مشاكل معينة في الحركة الثقافية المستقلة . وفى تقديرى أن هذه المحاولات مهمة لأنها عبرت عن الأوضاع السوسولوجية في المجتمع المصرى - كما أنها تمثل إضافة جديدة حيث دلالاتها على المستقبل أيضاً ، أو استشرافها لخط ما لا يبدل له .

فلا يبدل للعمل الثقافى المستقل . والعمل السياسى المستقل . ولا بدليل للمثقفين المصريين من أن يلدركوا أنهم مظفون وليس عذماً ، ولهم أن يجهذوا الوسائل الصحيحة لصياغة هذه المظلة والقيام بدور حقيقى في الواقع المصرى بصفة عامة .

القاهرة .. هناك نقطة في كلام د. سيد الجبراوى . لأن محاولة تجميع المجالات في مجلة واحدة يأت بالفشل .. ليس ذلك له دلالة ؟ مع حسن نوايا القائلين على هذه المجالات . هل القضية هى قضية تأكيد الذات - أم أن المسألة أكبر من ذلك ؟

وفعت سلام .. المسألة أعمق من ذلك . فمسائل توحيد الجهود في تراث المثقفين تاريخياً لم يتحقق لها النجاح .

القاهرة .. هل نستطيع أن نستنتج من ذلك قانوناً عاماً ؟

وفعت سلام . ليس قانوناً عاماً . لأن ليس شرطاً . ومن غير المطلوب أن تتمع المجالات في مجلة واحدة ، كما أنه ليس حكماً بالفشل على المحاولات القادمة .

حلمى سلام .. أن تعبر الظاهرة عن الأوضاع السوسولوجية . هل يمكن الخروج منها بدلالات معينة . أرى أن

فى ظل وجود آلة الماستر
اختلط الحابل بالنابل .



٢٥

والعزى ، وقد أعطيت الأنظمة سياستها الثقافية والإجتماعية ولا تستطيع البدائل (الأحزاب - التنظيمات ... الخ) أن تقدم الحل . وإجابة على السؤال متى تحقق المجالات غير الضرورية ما تصبوا إليه ؟ فأنتى أقول تستطيع الظاهرة كلها إذا استقامت الظاهرة الكبرى ، وهى الاستعداد التام للأنظمة ونضج البدائل السياسية والتنظيمية والاجتماعية والشعبية فى قلب هذا النضج الكامل للظاهرة . عندئذ سنجد أن ظاهرتنا الصغيرة قد نضجت بالفعل ، بل وربما تكون هذه الظاهرة قد ساحت ، بقسط فى هذا الإنضاج الذى هو بدوره يساهم فى إنضاجها أكثر فأكثر حتى يتحقق التلاحم الكامل للظاهرة .

الفاهرة . . إذا كانت تلك المجالات فى وجه من وجوها قد عبرت عن الأجيال المبدعة الصاعدة . فهل يمكن أن نقول أن هذه الأجيال جديلة فى مكتسباتها الثقافية ورويتها التعبيرية ؟؟

ولفت سلام . . سأتكلم عن العلاقة بين الجدة والقدم ، لأن هناك إهمام شائع عند البعض أن هذا الجيل ، وخاصة الشمره متفصل عن تراثه ، وأنها فى تقديرى أنه ليس هناك فصل بين الأجيال الجديدة وتراثها الشمرى لأن ذلك غير ممكن واقعياً ، وإلا فمن أين يحصل هؤلاء الشمره أنشاء تكوينهم النظرى والإبداعى . أين رأوا بداية شكل القصيدة ، فميزوا بين أن تكون القصيدة قصيدة وبين أن تكون قصة . أقصد أن أقول أن العلاقة بين الجدة والقدم فى هذا السياق هى علاقة جدلية لا تكرر أو تقلد ما هو قائم ولا تستعيد ، وإنما تستعيد منه لتجاوزها وبالتالي فإن التجاوز هنا ليس نقياً كلياً لما هو قائم . وثمة مرجع لا بأس به بين العاملين الإبداعى والسياسى - من قبل - وحينما كان يتم الفصل أو التمييز بين العاملين ، كان يتم على أساس نوع من النبلية والنتيجة فى اتجاه السياسة بمعنى إن لم تكن قصيدة مفهومة ، وتبقى خطأ

ذلك عمل الباحث الاجتماعى ، خاصة إذا وجدت أمامه ظاهرة تلك الحيوية والحساسية فى تعبيرها عن الواقع الثقافى والاجتماعى . . ويمكن أن نضع أمام الباحث جميع المؤشرات كما قال رفعت ود . سيد وكل هذا له دلالة سوسولوجية للباحث . فلماذا تنفجر فى مجتمع ما له كل هذه السلطة الثقافية العربية ؟ وهى ليست متبذلة الثقافة ، كما أنها ليست متبذلة النابر ، وليست متبذلة الأدياء . كيف يمكن ، ولماذا ينشأ وينفجر هذا الكم الكبير المائل الذى ينسج جغرافياً من العاصمة للأقاليم الأخرى ، ويتسع تاريخياً أو يتمدد عبر عقد كامل ، ويمتد أفقياً عبر تنوع هذه المجالات ، لأتذكر استجد مجلة لتخص بالفكر السياسى ، وتلك تهتم بالدراسات والتميز من القصص والشعر والرواية ، وأخرى تخصص بالشعر فقط . وأخرى . وأخرى . فهذا التنوع يعنى أن الظاهرة فى ذاتها تعمل أكثر من دلالة للباحث .

وإذا أضفنا مؤشراً آخر أمام الباحث ، فإننا نقول أن هذه المجالات تناولت قضايا المجتمع والسياسات الاجتماعى ، والسياسى ، والثقافى مثلاً تناولت العلاقات بين إسرائيل ومصر ، وكذا العلاقة بين مصر والبلاد العربية وواقع الطبقات الفقيرة ، وغير من ذلك قصص بحال النيطال وغيره نشرت فى سلسلة أفاق ٧٩ التى كان يصدرها محمود بقبشيش ، بالإضافة إلى الحوارات التى نشرت فى عخطوة مع بعض المفكرين الاجتماعيين حول واقع الحياة الثقافية وصلة الفكر بالواقع فضلاً عما قدمته كتابات من المسألة السياسية ، وأزلاها من حورول الشعر ، ثم ما نشره تلك المجالات - غير الضرورية . من أدب جاء ليخرج من تشوف جمالى جديد ، هو نفسه ذو دلالة ، بمعنى أن هذا التشوف الثقى - إذا اعتبرناه مواكباً لشرطه الاجتماعى والسياسى والاقتصادية فإننا نجد أنه كان ملياً لحاجة عامة وتلك هى النقطة التطبيقية .

أما عن لماذا لم تتوحد تلك المجالات ؟ فإنتى أرجع ذلك إلى ما يقال من أزمة المجتمع العربى باعتبار أنه تعبر عن مجز الأنظمة ، وعجز البدائل والمؤسسات وعجز البدائل فى نفس الوقت بمثل بالقيط مشكلة النابر الثقافية أو النابر اللارسمية . . وهذا هو واقعنا المصرى

سياً وأضماً ، فليس ثمة عمل إيداعى متزن ، وبالتالي كثر الكلام عن ما يفهمه الجمهور من هذه القصيدة أو تلك . وهنا كان يمكن القول أن المعيار الثقى الداخلى كان ينحصر منحنى : متى يصل من المباشرة الفارقة على التواصل مع الجمهور وخاصة الجمهور غير النطق ، ومنه آخر يربط بشكل جديد ما بين العمل السياس والعمل الإبداعى ، وتصبح مسئولة الشعر على سبيل ذلك فى تلك الحالة هى توصيل الفكر السياسى إلى الجمهور ، ولو قلنا قليلاً نستدل إلى مفهوم العمل الأدبى نفسه ، ففى الرؤى السابقة كان يزعزع عن العمل الأدبى كل القوانين الخاصة تقريباً ، ويصبح بعض ظاهرة تنطبق عليها القوانين العامة . فقط يصبح أداة للتوصيل بالمعنى المباشر وبالتالي يصبح ليس هناك تمايز ما بين عمل إبداعى وبين نشره ما ، أو بين تحليل ما عن وضع معين . أنا أظن أن من ضمن المكتسبات أو التأكيد على بعض المكتسبات التى حققتها هذه المجالات هى تأكيد على نوعية الطبيعة الخاصة للعمل الثقى ليس من قبيل التميز ، ولكن فى الحد الأدنى على نفس المستوى من العمل

لماذا لم تفوز

حركة النشر غير الرسمية نقادها ؟

السياسي، وإن كان توجهه لمخاطبة متعلقة خاصة بالإنسان لم يخاطبها العمل السياسي بمعناه المباشر.

وأستطيع أن أقول أن القصيدة التي قدمت في مجلات غير دورية كانت - عامة - ضد الركود، وضد التقليد، وضد السكونية. هذا التقى قائم مثلاً قلت من قبل على العلاقة بين القديم والجدد... بين التراث وما تم انجازه، ولكن المشكلة التي ظهرت خلال التجربة أن يطالب البعض على سبيل المثال ليس فقط بالقوانين الخاصة للعمل الإبداعي، ولكن بدرجة معينة من التقليد حتى يصبح الشعر مفهوماً ولا يكون مغفراً، كما يقولون. وحتى لا يصبح مبهماً أو غامضاً، ولا يكون في بعض الأحيان سوداويًا أو فوضويًا... الخ. وليس شرطاً أن يكون - في التجربة الجديدة - لكل فعل فاعل كما تجرى اللغة العادية. وليس شرطاً أن تكون الصفة قائمة على موصوف، أو ثمة موصوف للصفة. وليس ضرورياً أن تكون أداة التقى تنفي شيئاً ما أولاً تنفي، أو أداة الإثبات لا تنفي أنها تثبت.

ولقد كان تحليل البنية الأساسية للغة من عمل هؤلاء الشعراء، فضلاً عن تركيب الصور، والتقليدية في التعامل مع الأسطورة، ولم يصبح البناء الموسيقي إحادياً قائماً على التفعيلة فحسب، ولكن جاء على عدة مستويات من موسيقى اللغة. وبكثيرة أن نلاحظ ثمة مزج ما أوتزاج ما، أو تركيب ما بين الموسيقى التفعيلية، وإيقاع ما يسمى بالثر. كما نلاحظ تعدد الأصوات ومستوياتها وبنية القصيدة - في النهاية - لم تعد القصيدة قصيدة أحادية، ولم تعد مهلهلة بدرجة ما، وإنما قابلة أو مفعجة للإستغزاز في

بعض الأحيان. مفعجة للسكونية.. للإسترخاء الذهني والعقل والخيال والشعوري... الخ أي أنها أصبحت الآن قصيدة مفارقة للتراث، ولكن مفارقة للتراث بعد أن استوعبته وليس انفصالاً عنه. فبالقصيدة تقوم على استيعاب التراث ولكن تتجاوز. ولأننا نجاسوننا على التجاوز فقط، وليس على الجلود أو الرحلة التي تم خلالها استيعاب التراث وهضمه لتقديم تجربة جديدة. وفي حقيقة الأمر أن مثل هذا الاهتمام يطالبنا بال تكرار، وبالتالي فلم يفهم حقيقة التجربة الجديدة شاملاً عن التجربة السابقة... تلك هي النقاط الأساسية.

د. سيد البحراوي... من الهام جداً أن نقول أن المجالات غير الدورية لم تعبر عن الأجيال الجديدة، والرؤى الجديدة لديها - إنما هي أيضاً وبالأساس ساهمت في بلورة هذه الأجيال. وربما يكون هناك شعراء أصدروا هذه المجالات للتعبير عن رؤىهم لكن في سياق ذلك حدث إضافة وبلورة لهذه الأجيال. وإضافة جاءت بالفعل لتعبير عن رؤية جديدة في الشعر لكن مع الزمن تصارعت مع مجموعة أخرى. وبشكل إجمالي ظهر جيل جديد أكبر من الأسبق في القصيدة القصيرة لم يكن يعمل بيانات إعلان عن اتجاه جديد، ولكن مع النشر والمواكبة النقدية حدث تبلور له. ولقد ساهمت المجالات في بلورة ذلك الجيل رغم عدم موافقي على مسألة الأجيال. وفي تقديري أن المجالات أبرزت ثلاثة اتجاهات فنية جديدة أحدهم في القصيدة القصيرة وآخرهم في شعر العامة وثالث في شعر القصص. ولا يمكن أن يكون فيه إنسان جديد مغاير عن الإنسان الآخر. لأنني اعترض على تغيير الحساسية الجديدة، وكان كل ما سبق لم يكن

حساسية فني كل لحظة حساسية جديدة داخل الإنسان وخارجه، وهذا المصطلح هروى ولا يعطى أي مفهوم في حد ذاته.

وفي تقديري أن المشكلة تكون في علاقة ذلك الجديد بالقديم وكل جديد في تقديري يكون مشروطاً بحيث أن يستمع إليه الجميع ويتحركوا له حتى التبلور وحتى أخذ مساره في إطار معركة. ولو حاولنا اليوم أن نرصد ما هو حادث فأننا نجد أن جديد القصيدة، وجديد شعر العامة أفضل بكثير من شعر القصص، لأن أغلب ما ينشر من شعر القصص لا يتيح المنهج الصحيح، أما الجديد في القصيدة فهو ليس قطعة أحادية مع ما سبق، وإنما قطعة جديدة أو تتجاوز للتراث بيد أن هذا التجاوز يستفيد جداً من إنجازات هذا الماضي كي يوظفه في بلورة رؤيته الجديدة من منظوره هو، ومن توجهه هو. وعمل سبيل المثال (عبد المخرنجي) الذي ينهم بأنه إدرسي وهذا غير صحيح رغم أنه مستفيد من قصة يوسف إدرسي لكنه يختلف تماماً عن يوسف إدرسي كذلك من يسومون بأنصار القصيدة الثلاثية نجد أنهم متهمون بأنهم أبناء يحيى الطاهر عبد الله. وهم مستفيدون من إنجازاته أيضاً، ومستفيدون من جيل الستينيات لإنجاز شيء يختلف تماماً عن جيل الستينيات، وعن يحيى الطاهر عبد الله. وفي رأيي أن شعر العامة يختلف من حيث خصائص الإستفادة من التراث والقطعة معه ليقرب من منهج القصيدة القصيرة وليس من منهج الشعر القصص. فمجلد المقولات التي قالها رفعت سلام بشأن النظرة الجديدة للعمل الفني أنها موافق عليها. لكن في تحفظات ستأكل منها عند مناقشة قضية النقد...

حلمى سالم... لعلني متفق تماماً مع رأي المتحدثين، وأرى أهمية في ذلك الكلام - لأنه يرد على فكرة أن هذا الجيل متفصل تماماً عن أبائه، أو أنه لا يرى سوء الظن أو الأدب في أبائه. وفي الواقع أن هذه المجالات تقوم بذلك التجاوز بالفعل. بل إنني أؤكد على فكرة رفعت عن التمايز.

وهناك إضافة يمكن أن تكون نظرية وتمثل في قلقلة المفهوم الذي كان مستقراً في الخمسينيات والستينيات حول الفن والأدب، وهو ما أشار إليه رفعت سلام. لأن تلك الفترة التي اتسمت بالتطورات الاجتماعية والسياسية. إلا أنها حملت

ثمة اعتراض على صياغة عبارة الحساسية الجديدة.

هل هناك

من نستطيع أن نطلق عليه أديب الماستر ؟

تصور لكيفية أداء الفن لدوره . ولأن الأمر كان متصلاً بالقضايا الوطنية والعكرية والاجتماعية لذا كان الفن يتسم بشيء من القداسة ، أو الخرافاتية ، بمعنى أن « محاكاة » هذا الواقع أو « ماغشته » كانت عبسيرة . ولأن ذلك انتمك في السبعينيات ، وبحكم أشياء كثيرة جدا منها وجود ذلك الرصيد نفسه - أصبح بإمكان هذه الصفوف التي ساهمت في ظاهرة المجلات غير الدورية أن تتأش أو تحاكك أو تتجاوز هذا المفهوم المستبد على الأقل ، ومن ثم تحشش ! إيكاستيته وقداسته ليتأكد بصرف النظر عن المنتج التطبيقي أصلاً وحتى يستقر في ذهن أنه من الممكن من حيث المبدأ أن يوجد فن لا يؤدى دوره بمثل هذا التصور الذى رسمه القندان السابقان عن كيفية أداء الفن لدوره . وكلنا متفقين على أن ثمة جديداً نقل درجته هنا أو تزيد هناك تختلف طبيعته هنا أو تزيد هناك . . . لكن هناك جديداً ملحوظاً في مفهوم الأدب والفن في ذاته ، بل في أدائه لدوره ، وفي تطبيق ذلك من حيث مسألة التراث وغيره . كذلك هناك إضافة لما قاله رفعت وهو أن ذلك ينطبق على القصة والمسرح إلى حد ما . فهناك تعامل مع القصة يختلف عن تعامل محمود البديوى ويوسف إدريس مع التراث الشعبى . وأصبحت نرى أدب يحيى الطاهر عبد الله وغيره والصفوف التي تلته تتعامل مع التراث تعاملأ حياً وجدياً بيد أنه تتعامل بنبوى داخل ، وليس خارجاً مثلاً كان لدى الأجيال السابقة .

القاهرة : هل هناك من يمكن تسميته بأدب الماستر ، كما نقول أدب الماستر وكيف يمكن أن نغيره إذا كانت التسمية صحيحة ؟ والقاهرة تطرح هذا السؤال وهى تستكبر . ولكن مزيد من الإيضاح وعملأ على تصحيح المفاهيم التى شملت بشكل خاطئ فإنتا تطرح هذا السؤال ؟

رفعت سلام : أنتى أقدم إقتراحأ لحل هذه المسألة وهو تسأل إلى أى حد يصلح أن نسمي على هذا الفرار أدب الأوفست ، وأدب التيسو ، واليومينيو . إذن هذه المسألة لا تتمثل بالأداة الفنية الصناعية التى تقدم الثقافة نفسها بقدر ما تتعلق بمضمون الثقافة ذاتها وأشكالها الموضوعية في الثقافة وليس بسبب قنوات وأساليب نشرها .

حلى سالم : أريد أن أضيف شيئاً آخر ، وهو وجود غرضين من استخدام تعبير

« أدب الماستر » . فإذا كان الاستخدام يشير إلى تلك التجربة الصائبة المنفكة عن توريد الأجهزة الرسمية الثقافية استسهالاً بالاستناد إلى شكل تقديم الثقافة الجديدة المتأشيرة أو المناوئة فلا بأس . وهناك غرض آخر يطلق هذه التسمية من أجل تحجيم الجديد واعتباره أدب المواة أو من أجل لا أدب لهم ، ويكون الغرض عندئذ هو تصفية ووصف أدب وثقافة هذه المجلات . وفى تقديرنا أن كلا الغرضين غير دقيقين ، وإن كان الثانى قد استخدمه كآ قالوا ثورة الماستر من أجل تصفية الظاهرة في حالتها السياسية والثقافية المناوئة . والمسألة إما ثقافة صحيحة متقدمة أولاً ثقافة صحيحة متقدمة .

د . سيد الجحراوى . . هنا نقطة هامة بصرف النظر عن رفضنا للتسمية . . هناك أدباء يرفضون بالفعل النشر في المجلات غير الدورية وهم يمثلون ظاهرة وهم من أجود الشعراء والكتاب بصرف النظر عن صحة هذا الموقف ، وبصرف النظر عن اتجاهه لكن هذا الموقف موجود ويجب أن نعرفه .

القاهرة : وفى المقابل هذه الأداة أصبحت شائعة لدى كبير في كل قرية وكل مدينة وعن طريق آلة الماستر التى يصلح ثمنها إلى ٥٠٠ أو ١٠٠٠ جنية أصدر الكشيسرون « روايات وأشعرالو ومسرحيات » واختلط عن طريقها الخابل بالنايل ، وكل من توهم نفسه روائياً أصدر رواية عن طريق آلة الماستر .

د . سيد الجحراوى . . لعلنى لم أقصد غير هؤلاء الذين يرفضون من الكتاب والشعراء أن ينشروا إبداعاتهم في المجلات الخاضعة للثقافة الرسمية

القاهرة : ثبتت أصر نقطة من نقاط الحوار . . وتتصل بالثقة وبكثنا إعجازها فى التالى :

هل ساعدت المجلات غير الدورية على بلورة حركة نقدية كما بلورت حركة جديدة فى الإبداع . ولم ؟ والمتأشيرة تلك القضية تعتبر من الأهميات التى توجه لكم . وهى أن المجلات غير الدورية التى تصدرونها لم تقدم الحركة النقدية التى توأكب حركة النشر الواسعة التى قدمتأ ؟؟

● د . سيد . . القول بأن المجلات غير الدورية ساعدت على بلورة حركة نقدية هذا أكيد لكن الاختلاف في مفهوم الحركة . . أو مجموعة المفاهيم النقدية أو

الرؤى النظرية التى قال بها (رفعت وحلى) يمكن أن نصف عليها مجموعة عناصر ، مثل السعى نحو علمية العمل النقدي ولا انطباعيته وهذا ربما طرح في المجلات غير الدورية . يضاف إلى ذلك ، إن هذه الحركة أبرزت عدداً من النقاد الذين لا يكونون مدرسة أو اتجاهأ ، وإنما يمثلون أفراداً يمكن أن يتفقوا مع مجموعة من العناصر ، ولا يتفقوا مع مجموعة أخرى ، المحصلة العاملة لهذا كله لا تقدم ما نسميه بالحركة النقدية بالمعنى الواسع لمصطلح الحركة النقدية لأن المجلات غير الدورية أو الواقع كله في مصر والوطن العرب لا يستطيع عمل حركة نقدية فليس هناك حركة نقدية معاصرة . . فقط هناك دارسون أكاديميون للنقد يقدمون قراءاتهم في (فصول) ، وهناك إطباعات نقدية صحفية وأكبر من الصحفية فلا أستطيع أن أقول أنه توجد حركة نقدية حقيقية تستطيع أن توأكب الحركة الإبداعية الموجودة في مصر والعالم العربى اليوم . وأخشى أن أقول في العالم . . . حقيقى هناك اتجاهات نقدية تظهر باستمرار لكن هذه الاتجاهات تقدم السليم أى تنوش على نظام فاليوم نجد البتائية وبعد ذلك الهجوم عليها من النقد الاجتماعى . . ثم بعض ملاحس من النقد البتائية في ثوب ماركسى . . فيوجد اعتراف بوجود أزمة في النقد الأدبى وهذا في فرنسا على سبيل المثال لأن النقد الأدبى يرتبط مباشرة بالأزمة السياسية والفلسفية بشكل مباشر . وإذا كانت لدينا أزمة فكرية وسياسية فمن الطبيعي أن يكون ذلك مشكلة في النقد الأدبى ، يضاف إلى هذا مجموعة من العناصر منها دور مجلات البرول التى تقضى على أى مجهود جاد ، فإذا كان ضررها على الإبداع خطير ، فضررها على النقد أكبر ، فأنت محكوم بمساحة ومخازير سياسية وغيرها ، وهذا يقتل العمل الذى تكتب عنه ، هذا إلى جانب بعض العوامل الموجودة هنا بمصر .

● **القاهرة :** . نحن ابتدعنا هنا وسيلتنا التبريرية ، أما مجلات النطق فهى لا تدخل في هذه النقطة .

د . سيد . . هى تتأش منى كتاب وجهور ، فمنعنا أربى ناقداً - وهذا حدث بالقلع في مجلة (عطرة) - سرعان ما يلعب إلى جريدة سعودية ، وأيضا هذه المجلات تؤثر على الأكاديميين الذين يسافرون

صدرت المجلات غير الدورية كى تتماشى مع الواقع الثقافي .

لم تظهر المجلات غير الدورية تصويراً من أزمة النشر

هذه التجربة لم تلتفت نظر النقاد والكتاب
مالمًا أخرجت تجربة الشعر الحر نقادها في
الحقيقة هذا قياس في عهد الاهتمام ، وفي
الواقع الثقات النقاد للتجربة السالفة لم
يكن بسبب عظم الشعر فقط ، وإنما كانت
هناك حالة من اليقظة العامة ، وكانت
التجربة جديده على عصيد كامل من
الشعر ، ورغم هذا كانت مفهومة ومن
السهل تناولها ، كما كانت هناك حركة
ثقافية تنهض وتنبض وكان النقد يتعمل دوراً في
قلب هذه الحركة ذلك كان حال الفكر
السياسي أيضاً ، والدليل على ذلك أن
نقاد الشعر الحر هؤلاء لم يكتبوا فقط عن
الشعراء الجديدين ، بل كتبوا عن الهابطين
وعن شعراء سقطوا بعد دقائق وليس
سنوات إذن الحالة العامة كانت مختلفة ومع
ذلك أستطيع أن أقول من الناحية النظرية
أذا كان هناك نقاد لا يكتبون عن الشعر
أيصبح الشعر هو المتهم أم الحركة
النقدية ؟ في الواقع أنهم لم يتعاملوا مع
هذه التجربة الجديدة لسبب واضح . وهو
أن مدام الفكرى والنقدى والجمالى .
والاجتماعى والسياسى موازياً للمدى
الذى تحيطه تجربة الشعراء الجدد
وأصبحت الحسوطات التى يتخطاها
الشعراء الجديدين ، بل تنبوا عن الهابطين
وعن شعراء سقطوا بعد دقائق وليس
سنوات إذن الحالة العامة كانت مختلفة ومع
ذلك أستطيع أن أقول من الناحية
النظرية ، إذا كان هناك نقاد لا يكتبون
عن الشعر أيصبح الشعر هو المتهم أم
الحركة النقدية ؟ في الواقع أنهم لم
يتعاملوا مع هذه التجربة الجديدة لسبب
واضح وهو أن مدام الفكرى والنقدى
والجمالى والاجتماعى والسياسى " شيئاً"
للمدى الذى تحطته تجربة الشعراء ؛ نبد

هؤلاء الشعراء ربما على نموذج المثنى
والبعض الآخر بماكمه على نموذج أمل
دنقل وعفوى مطر ... الخ

ولو رجعنا إلى ملاحظة قالها (سيد)
فيسا قبل ، عن أن مجلة (الطليعة) لو
كانت استمرت لاستوعبت هؤلاء
الشعراء أو هذه التجربة الجديدة وانى
اختلف مع هذا فلو استمرت الطليعة
ما كانت تستوعب الظاهرة .

أ : حلمى : السؤال يقول لماذا
هذه التجربة لم تخرج نقادها ؟ ولماذا
النقاد لم يكتبوا عنها ؟ . . . والسبب في هذا
المنطلق أن التجربة غير ناضجة
ولا مستقرة ، ولا لأبرزت نقاداً من بينها
أو أنها لفتت انتباه النقاد الموجودين .

فيسا يختص بالأولى لماذا لم تفرز
نقادها ؟ أقول هل كل تجربة شعرية
مطلبة بإفراز نقادها من بينها ؟ هل نحن
مطالبون — كشعراء — بأن نقدم حركة
نقدية مع شعرا ؟ في تصورى من ناحية
البدا نحن غير مطالبين بهذا ، ومع ذلك
قدمت التجربة بعض النظرات النقدية في
الشعر ، والمدهش هنا ، والذى يشى بنية
الاهتمام أيا كان الأمر ، إذا كتب هؤلاء
الشعراء ، قيل يكتبون نقداً أكثر مما
يشعرون ، وأن شعراء لم يوازي دعوهم
النقدية وإذا لم يكتب قيل أنهم لم يفرزوا
من بينهم نقادهم لأنهم أقل من الضجج
الكالى ، أى أن هناك عمد على انهم
هذه التجربة سببه عدم القدرة على
التعامل مع هذه التجربة وتقديم تفسير لها
دعى أسأل ، هل الشعر التامضج الممتاز
هو الذى يثير حفيظة النقاد فقط ؟ أليس
الشعر الهابط والمقنك والمهار والنمزل
مثيراً لكونه كذلك للنقاد ؟ القول بأن

● الفاهرة : هذا يؤكد لنا أن مسألة
الوسيلة أو الأداة ليست فاعلة في تشكيل
الظاهرة الموجودة إذا اتفقا بوجود حساسية
جديدة لدى الشعراء والقاصيين نشأت
مع هذه الظاهرة فهى كانت ستقوم سواء
مع الأداة أو بغيرها ، لأنه ثمة ظروف
موضوعية وتاريخية في مصر جعلت هذه
الحركة موجودة ، فليست الأداة حصاراً
وأسواراً على حركة المبدع فهذه تسميات
كاذبة لا يجب الوقوف أمامها .

● د. سيد : عندنا فكر متمايز على
المستويات المختلفة بدءاً من الإبداع حتى
السياسية ونحن لا نريد أن نعبر عنه .
ولا نريد أن نعبر عنه بمجلات الحكومة ،
لأننا نعرف أن هذه المجلات مصيرها
الانتهاء لأنها غير قادرة على الاستمرار ،
وحقاً لو استمرت فسنح حريصون أن
تكون لنا منابرنا المستقلة وهو في تصورنا
الطريق الوحيد ، ولا يمكن أن يكون
المثقف فاعلاً في مجتمعه إلا إذا كان مستقلاً
عن أى سلطة .

● الفاهرة : هذه هي الأرضية
الأساسية التى من الممكن أن تنمو فيه
حركة نقدية تنتشر عبر الجرائد الحزبية
المختلفة والمجلات الدورية .

● رفعت : أنا أختلف اختلافاً بسيطاً
مع الأستاذ سيد ، فالمجلات ساهمت في
بلورة حركة نقدية ، وأنا في تقديري أنه
لا توجد حركة نقدية بالمعنى المفهوم
للمصطلح ، نعم ثمة أفكار نقدية لكن
كمحركة أعتقد أنه ليس في مقدور مجلة أو
عدد من المجلات أن تباور حركة . . . فما
يلوور حركة شروط عامة وبالتالي أستطيع
أن أرفض أهم نقطة وهى مساهمة
المجلات الغير الدورية على الصعيد
النقدى ، وأهم نقطة أخرى في رأى هي
هذه المفاهيم التقليدية الثابتة . .
فهذا العنوان العام ينطوى في داخله على
التشكيك في المفاهيم النقدية السابقة
للإلتزام بأحادية التفسير الأدبى ، لفهم
المعمل الأدبى ، للعلاقة مع المثلى لكيفية
أو مثال أو نموذج العمل الأدبى ، لمسألة
التساؤل والتساؤل التى يجب أن تصل
بشكل ما إلى العمل الأدبى ، وبالحالى
ترتب عليه حكماً قيسياً — عمل هذا
العمل — وإذا شئنا مثلاً — نقول ، لازل
حتى الآن سارياً النموذج يجب أن يحاكم
الشعراء الجدد ، أو لدى القائمين على
هذه المجلات ، لازل البعض يحاكم

وأصبحت المحطرات التي يتخطاها الشعراء الجدد في إبداعهم غير متوافقة مع هؤلاء النقاد الموجهين للمرويين ..

— أما لماذا لم يرواك الشعراء الشباب الجدد الحركة الشعرية الجديدة بالنقد ١٩ أقول لوجود بعض العوامل منها ضيق الخاطر حين ذاك، ومنها سبب يعود إلى التجربة الشعرية — ولست حساساً بأن أقول من ضمن العناصر التي قلعت نوعاً من النقد للتجربة الشعرية — وأيضا قلة المتابعين التي يظهر فيها الشعر نفسه وليس فقط قلة المتابعين التي يكتب فيها النقد، بعض قلة الإصدارات لعدم وجود مؤسسات ورعاة تخرج كل يوم دواوين مثلاً كان يحدث في الخمسينيات والستينيات، قلة المجالات — بل انعدامها — التي تظهر شعر هؤلاء الشعراء بحيث يستطيع القارئ والنقاد تكوين رؤية عن هذه التجربة بالإيجاب أو السلب بحيث يتحدث عنها بشكل واضح، وأيضا ضيق مساحة انتشار المجالات الغير دورية التي ينشر فيها هذا الأدب الجديد، وعدم اتساعها لدراسات مطولة فهذه عناصر ساهمت في هذا الاحجام أضف عليها عنصر، أنه هناك من النقاد التقدميين من لم يتفقوا مع النقاد السلفيين في النتيجة، وإن لم يتفقوا من نفس المطلق في الموقف من شعر الشعراء الجدد، فالنقاد السلفيون يرفضون هذا الشعر لأنه تقدمي، والتقدميون جداً هذا الشعر عندهم شكل ومنعزل عن الشعب والنتيجة واحدة — أخلص وأقول أن أية تجربة جديدة ليست مطالبة من حيث المبدأ أن تقدم نقادها، فإذا قلعت نقادها فأعلا وأكرم بها ما فعلت من عمل، وقد فعلنا

بالفعل بعض المحاولات في شعرنا وشعر الآخرين واعتقد أن هذا أقصى ما يستطيع طلبة من حركة، — ولأنا كان المطلب أن نضرب لكاتبه النقد ونبتعد عن الإبداع

● الفاهرة: نريد أن نسجل خيلافاً مع حلمي، بأنه ليس كل ما قال ينطبق على الانتاج الشعري لا نستطيع القول أن كل الشعراء ينحرون منحاً تجديدياً في عاوماتهم الشعرية لوجود البعض الذي لم يتطور التجربة عندهم بعد.

● وقعت: من الذي يصعب هذا التمايز بين التجربة المبلورة عند شاعر وغير المبلورة عند آخر؟ أليس النقاد .. هنا يحدث التعميم للمحل بأسوء التمايز الشعرية التي تنتشر؟

● حلمي: قلت أن من ضمن العوامل: التجربة الشعرية ..

● الفاهرة: بالتأكيد حتى الذي يقال عن غموضها أو صموتها فإنه لا يؤثر بأي شكل على التجربة.

● وقعت: من المعروف تاريخياً أن أي حركة إبداعية جديدة يكون فيها التوبة المركزية لمثلها الحقيقيين وبعض المتعلقين بها مثل أنصاف المؤهيين والمهواة كل هذا يصنع المناخ مخاض التجربة ككل، فإنت لا تستطيع أن تحاسب التجربة ببعض المتعلقين عليها.

وهنا تختلف مع السؤال اختلافاً كلياً في زاويتين الأولى أن هذا فرض تجريبي .. فكما يقول: أنه من الممكن أن يحدث هذا، فنظرياً أقول: إنه يمكن ألا يحدث. الزاوية الأخرى، إنه فعلاً عندما قمنا ملف عن الشعراء الجدد وضربنا في مقدمتهم عفيفي مطر —

ولا خلاف على تجربة عفيفي — لكن كنا نرى في مجلة الطليعة بين السعد والآخر توجد قصيدة له، وهي هذا فهم لم يتبنوا تجربة جديدة بل هم قمعوا ما بنوه من الشكل للقصيدة، وبالتالي لم نجد في السنينيات وحده حالات استثنائية وليس مقياساً، ما أقوله أنه حدث هذا للمفاهيم السابقة ولم يعد ثمة مفهوم ثابت أو مطلق أو رؤية واحدة لعمل فني ما ... ويحضرني في هذا السياق مناقشة حضرها أحد كبار النقاد الراعيتين (د).

عبد القادر القط) كان يناقش قصيدة لأحد الأصفياء ومطلب الدكتور الناقد من الشاعر أن يفهمه بشكل منطقي وعدد يظهر علاقة كل كلمة وكل صورة بأخرى وعندما انتهى الشاعر من هذه المهمة الصعبة التي لم تكن تحظر له على بال وهو يكتب القصيدة إذ به يقول نحن لا نستطيع أن نقنع المجلة للشعراء الجدد، فقلنا له طريقة التعبير مختلفة — قال: لستم مثل صلاح عبد الصبور

قلنا: المقاد كان عفاً عندما أحال صلاح إلى لجنة النشر — قال لستم صلاح عبد الصبور .. قلنا إن صلاح في ذلك الوقت كان وصليوكا وعمره ٢٧ عاماً ووقف أمام مؤسسة مجلة في شخص المقاد، ومبدأ يكون مبرراً للمقاد أن يحمله للجنة النشر .. فكان رد الأستاذ الناقد الكبير .. « وما أدراك أنكم ستكفوننا صلاح عبد الصبور .. إذن هو يريد ضماناً بيروقراطياً من اثنين موظفين، بأننا سنكون صلاح عبد الصبور لكي ينشر لنا نستخلص من ذلك كيف كانت الظروف متاحة في ذلك الحين للتجارب الإبداعية المختلفة وأيضا للأفكار النقدية، وإذا شئت المقارنة فإمامنا نوضح هذا الناقد الكبير الذي رفض أن ينشر قصيدة لأنه لم يستطيع التعامل معها ولم يفهم أن هذه القصيدة وغيرها تظهر منطلقاً آخر للتعامل مع التجربة الإبداعية، هي المنطق في التعامل مع القصيدة نقلياً، بمعنى ألا ينشر إلا ما يثق به أو ما يستطيع التعامل معه وإذا لم يكن موجوداً من قبل، إذن هذا الموقف الذي تم التراجع عنه من قبل نفس الناقد وغيره من النقاد من قبله هو أحد أسباب هذه الأزمة القائمة، وما قلته يشير إلى أن المسألة ليست عرضة ونقد للمفاهيم النقدية السابقة فقط بل قدمت في المقابل أفكاراً نقدية أخرى بدلية.

جاءت حركة النشر الجديدة بعزل من سيطرة الأجهزة الثقافية

ساهمت المجالات بين الدورية في بلورة شخصية الأجيال الجديدة

الشائعات في مصر بين الحقيقة .. والوهم

تحسين عبد الحى

وأراجيف وغيرها من الأقوال الفاتحة غير المقصودة، لم تعد غيبة أو غيبة أو افتراءات، ويُلحَّ وطرافف .. بل أصبحت شائعات هادفة، تلعب بكل مشاعر الأمة التي تحيط بشروطها أعناق الرجال والنساء في مصر، فتضجر في لحظات اليأس نيران تحرق كل من يقف في طريقها .. !!

فلا أقل من أن تحاول دراستها، وتبصيح حركتها، وتحديد أهدافها ونسأل أنفسنا سؤالاً عادلاً هو:

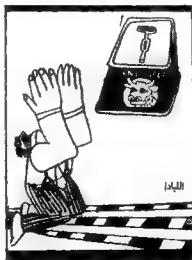
هل ما نفعله الآن في صحفنا ووسائل إعلامنا جزء من محاربة هذه الشائعات ؟

ألم أننا بكل ما نفعله نروج هذه الشائعات، ونجعلها أكثر فاعلية وما هي الوسيلة .. أو الوسائل التي يمكن من خلالها تقليل فاعلية شائعة معينة ؟

الشائعة

يرى كثير من الباحثين أن الشائعة رواية تتناقلها الأقواء دون التركيز على مصدر يؤكد مصداقية، أو أنها اختلاق لغوية أو جبر ليس له أساس من الصحة، أو هي مجرد التحريف بالزيادة أو النقصان في سرد خبر يمر على جزء

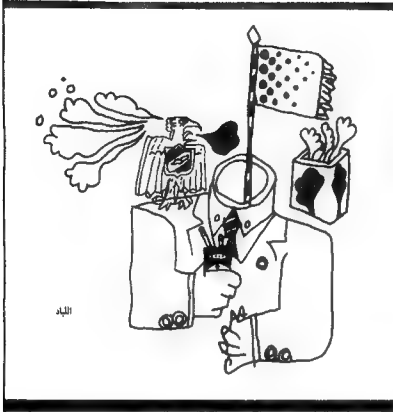
هل نشر الأحياء بين قطاعات معينة من المجتمع المصرى، والتي كانت تسجل رفضها في بعض النكات السياسية الشهيرة، فإنها الآن - أى الشائعات - لها مردود آخر، وهو القتل وتدمير للشأن الوطنية، وإشاعة الذعر العام - حتى أنها أوصلت مصر إلى خطر التجول .. الذى لم يتم فرضه في التاريخ السياسى المصرى إلا مرات قليلة .. ونتيجة لأحداث هامة .. المسألة إذن لم تعد مجرد نكات سياسية، أو نقولات وثقراوات



ضمن الظواهر اللغوية للنظر، بروز ظاهرة انتشار الشائعات في مصر مؤخرًا، صحيح أنها لم تتوقف قبل ذلك، ولكن لهم الآن أنها أصبحت تأخذ شكل الظاهرة الاجتماعية، وتكثفت أهدافها حتى صارت أحد المحاور الرئيسية في صنع القرار السياسى والاقتصادى فقد حلت لنا الأنباء والبيانات الرسمية أن أحداث الأمن المركزى الأخيرة كانت نتيجة شائعة مد فترة خدمتهم لعام آخر !!

ولا يمر يوم إلا ونخرج علينا الصحف ببيانات رسمية عن تكتليب إشاعة ما .. ابتداء من شائعة استيلاء الحكومة على الودائع الدلارية في البنوك المصرية، وانتهاء بتكتليب إشاعة رفع أسعار كذا .. وكذا من السلع التي يتم إنتاجها عليها ..

وليس من أهدافنا في هذا المقال دراسة الشائعات وتآثيرها ولا الأهداف التي ترمى إليها ولا القوى الاجتماعية التي يكون من مصلحتها ترويع شائعات معينة إلا بالقدر الذى نحاول فيه توضيح الكيفية التي نستطيع بها الآن أن نحافظ على قدر مناسب من التوازن الاجتماعى للحيلولة دون مزيد من التشرد السياسى والثقائى .. فلذا كانت الشائعات في الماضي تنحصر في بث بعض القلق، وتساعد كذلك



البلاد

خفيل من الحقيقة .. وكليا قل تعارف الناس ، وضعت صلاتهم ، وشاعت بينهم مشاعر القلق والتوتر وجدت الشائعات مناضاً ملائماً وأصبح أمامها ما يساعدها على التجديد والاختلاق للذين يحاول الأفراد بها إرضاء ورغباتهم في المعرفة ، وبخاصة عندما يتشكك الناس في مصادر الأخبار والمعلومات ، ويترتب الاعتقاد على الوسائل غير الرسمية في المعرفة تعبيراً عن عدم الثقة من جانب الأفراد في المصادر الرسمية ، وتطوّلهم بالتالي إلى نوعيات أخرى من المعلومات ترضى إحتياجاتهم ، ويرتبط ذلك بطريقة النظم السياسية ، ونظرة الناس إليها .. فالطبيعة الاحتكارية لوسائل الاتصال تضطر الناس إلى البحث عما يوضح لهم ما لا تسمع هذه النظم به ، واستطراداً لذلك يكون انتشار الشائعات ، حيلة من الحيل التي يقف بها الأفراد على الأخبار في أي نظام يُعَيّد وسائل الاتصال أو يفسدها تحت شكل أو آخر من أشكال الرقابة^(١) .

وهناك شرطان أساسيان لترويج الشائعات هما : الأهمية ، والمغموض - أي أهمية الموضوع بالنسبة للأفراد المعنيين ومغموض الأدلة الخاصة بموضوع الشائعات ، وغالباً ما نجد الشائعات تحتوي على جزء صغير من الحقيقة ، ولكن عند ترويجها تحاط بأجزاء خيالية يصعب فيها فصل الحقيقة عن الخيال .

والشائعات كثيرة ومتنوعة ولكل نوع منها تصرفه الخاص ولكن أهمها بالنسبة لنا الآن ما يعرف بشائعات العنف ، وشائعات الشغب .

فشائعات العنف ، تنصب بملك لأنها سريعة الانتشار ، وهذا النوع من الشائعات يغطي جماعة كبيرة جداً في وقت بالغ القصر ، ومن هنا هذا النوع تلك التي يتم ترويجها عن الحوادث والكوارث أو عن الانتصارات الباهرة أو الهزيمة في زمن الحرب ، ولأن هذه الشائعات تبدأ بشحنة كبيرة فإنها تثير العمل الفوري لأنها تستند إلى المواقف الجياشة من : الدهش ، والغضب ، وأيضاً .. السرور المتأجج ..

أما شائعات الشغب فإنها تمتاز بأربعة مراحل أساسية لكي تصل إلى أهدافها :

١ - قيل أن يبدأ الشغب بقرعة يحدث فيها تفعل نتيجة علم الاطمئنان وقد يأخذ هذا التعميل شكلاً قصصياً من : التمييز ، أو الاهاتات ، أو الأفعال الخاطئة .

وفي هذه المرحلة لا تختلف الشائعات الجارية عن القصص العدائية التي تثير الانجاسات ، وتبدو وكأنها بثرة يومية ، ولكن حينما يزيد رواجها ، أو يشتد شرها ، فإنها تكون حالة تسبق الشغب ، وهذه القصص العدائية في حد ذاتها لا تؤدي إلى العنف ، ولكنها تكون بمثابة « بومرغ » بين زيادة التوتر .

٢ - وحينما تأخذ الشائعات طابع التهديد ، فإنها تشير إلى قرب حدوث خطر ، وتنتشر الشائعات في صور مختلفة مثل « سوف يحدث شيء سيء » ..

٣ - وفي أغلب الأحيان تكون الشرارة التي تشعل فتيل البأورد هي نفسها شائعة مثيرة .. مثلاً حدث مؤخراً في اشاعة صدور قرار من الحكومة لعلم آخر لجنود الأمن للركنزي ، وقد انتشرت هذه الشائعة بين مختلف مسكوكات الأمن المركزي في طول مصر وعرضها بسرعة البرق ، مما حدا بيؤلاء الجنود إلى الخروج من معسكراتهم والقيام بحرق وتدمير كل ما تصل إليه أيديهم .. ويبدو أن أعمال العنف هذه لم يكن لها هدف معين ، بل كانت تسيّر حسب الظروف ..

٤ - وعند حدوث الشغب ذاته تروج الشائعات أسرع من رواجها في أي وقت آخر ، ويتميز بالتصعب الشديد ، وأحياناً تكون كلها واردة الخيال ، وتروج لعمليات قتل وتعليل ومجبة ، وليس ثوباً جنوبياً يتفق مع مظاهر العنف الذي تتم ممارسته ، والذي يسرع بدوره إلى الانضمام لأنه يكون قد وصل إلى حالة اليأس العظمى في داخل الأفراد والجماعات التي تمارس هذا العنف ..

وفي هذا الإطار يؤكد الباحثون أن هناك قانوناً سيكولوجياً اجتماعياً يقول : لا يحدث شغب دون أن تكون هناك شائعات تثيره وتصاحبه وتزيد من عنفه^(٢) .

وشائعات العنف والشغب كثيرها من الشائعات تنمو وتكاثف في الأوقات التي تتحول فيها المجتمعات لتحقيق أهداف اجتماعية أو اقتصادية أو ثقافية جديدة لأن التحول في حد ذاته يعنى الحركة ، والحركة الدالة لأي مجتمع من المجتمعات يكون لها سلباتها مثل ما يكون لها من إيجابيات .. فالذين لا يعلمون هم الذين لا يحيطون خبراً التحول أو التحديث في بعض المجتمعات النامية ومن بينها مصر لا يصاحب الفرد الكافي من الوعي السياسي والثقافي ، بطريقة هذا التحول أو التحديث ، وشاعرة أعيامه ومشاكله وقضاياها للشكابة ..

فالوعي السياسي هو الأذن الشرعي للوعي الثقافي ، وليس العكس ، كما يحدث عندنا الآن ، فإذا كانت البنية الثقافية للمجتمع بنية ديمقراطية في إطار ثقافة نقدية تعتمد على التسلم والقيم والنقاش ، ولا تعتمد على حط ثابت في التفكير بدون أية محاولة للإحتجاج سواء من المرفس أو الملقى - فإن نتائج هذا النوع من الثقافة العامة ، إنسان يتلقى فقط ما يقدم إليه من زاد ثقافي هو في كل الأحوال غير قادر على مناقشة أو التفكير فيه ، ويكون بالتالي إنسان ثابت جامد ، لا يتمتع بالروح النقدية اللازمة للتطور ، ومن هنا يسهل التأثير على عقله وأفكاره ، وتكون لديه قابلية كبيرة لتلقى أنواع متعددة من الشائعات ، ولأنه لم يتعود على المناقشة والتأمل والاسترجاع والربط بين الأفكار والأشياء وإعادة ترتيبها بحيث تكون أقرب إلى التفكير العقل ، فإنه ينتج في عملية التصديق والترويج لهذه الشائعات ..



الكبير الذي كان ظاهرة عامة في الحياة السياسية والاجتماعية المصرية ، حتى أنه أصبح تراثاً مصرياً خالصاً ، هذا التراث الذي يبدأ من مكانة «خير» القرية ، وشرطي «القطعة» وسطوته ونفوذه التي يستمد منها هيبة الحكم التي يملأه .. ولا نريد هنا إغفال التأثيرات السيكولوجية التي أضحت تستقر في الوجدان الجمعي في مصر من أشياء تبدو صغيرة ولكن تأثيرها يكون شاملاً .. فقبل أحداث الخامس من فبراير الماضي استطاعت قوى اقتصادية معينة أن تقلل وزيراً ، هو وزير الاقتصاد ، وبغض النظر عن أسباب وظروف ذلك ، إلا أنه حدث بالفعل ، وقبل ذلك أيضاً ، رفع بعض المصريين السلاح في وجه رئيسهم فقتلوه ، ولسنا في مجال تقييم ذلك من حيث كان خيانة أم وطنية ، ولكن ما نريد التأكيد عليه هو حدوث الخطي الذي يتناقض مع التراث التقليدي للعلاقة بين الحاكم والمحكوم في مصر ، فقد كان حاكم مصر الفرعوني هو ملكها ، وهو أيضاً لها ، وفي التطور الحديث للعلاقة لم تخف مسحة القداسة عن الحاكم في مصر .. علينا الاعتراف إذن بهذا الحلل الذي حدث في طبيعة هذه العلاقة التي لم تعد تحمل مسحة القداسة التقليدية - وتربط على ذلك أمور كثيرة أهمها :

أن يتحول الوعي الثقافي والسياسي في مصر إلى وعي مشتركين ، وليس وعي التابيين وبين المشاركة والتعبئة تكمن أهمية الاختيار الديمقراطي الحقيقي الذي لا بد منه لصد الضربة بين القداسة والحياة التقليدية وبين العمل العقل المدبر لطبيعة الأهداف والظروف السياسية والاقتصادية للمجتمع في مصر .

ولذا تركنا شائمة العنف والشغب وحاولنا دراسة بعض الشائعات الاقتصادية مثل شائمة

وغياب الثقافة التقنية يقرض أطماعاً من القادة الضالعين والسياسيين أهم ما يميزهم هو الاستعلاء وعدم الاهتمام بالمسائل الاقتصادية الجزئية ، لأنهم في غياب الثقافة التقنية يتعمقون بالطقس والنام ، غير عابئين بالجزئي والخاص من الأمور والاضطراب المطروح .. ففي أحداث الخامس من فبراير الماضي ، وكما ذكرنا من الطبيعة الخاصة ، أو السمة المميزة لشائعات الشغب لها تبدأ من عدم الاعتراف بأن احساس بالهفانة أو التمييز وهذا ما حدث بالفعل منذ شهور طويلة ، ثم أنها في مرحلتها الثانية ، تبدأ في إثارة بعض الأهاليات التي تبدو وكأنها ثورات يومية تتركز في مطالبات رسمية أو إدارية بتحسين الأوضاع المعيشية أو رفع مستوى الأجور للتقليل .. إلى آخر هذه المهمات ..

ولكن لا أحد يلتفت إلى ذلك ليس إحصائياً كما يعتقد البعض منا ، ولكنه أحد سليات التكوين الثقافي المثل عند القادة الاستعلاء ، لأن مؤلف القادة يسارعون عادة إلى بحث كل الأمور والشاغل ، لا شيء إلا لأن حدوث ما حدث أصبح من مواقعهم القيادية ..

والذي يمكن استخلاصه أيضاً - ضمن أشياء كثيرة - من أحداث الخامس من فبراير الماضي أن أصل قيادة إدارية للجنود ، وهو وزير الداخلية ، دُفع إليهم وحاولوا تهنئتهم وودعهم بكل معظم أو كل مشاكلهم ، ولكن الجند لم يصدقوه .. فماذا يعني هذا ؟

إن يعني ضمن ما يعني - وهو كثير - أن مستوى من مستويات القيادة قد فقد مصداقيته عند من يتولى قيادتهم ، ويعني أيضاً أن أهمية والمكانة القيادية والسياسية لم يعد لها هذا التأثير

الروائع الدلالية التي يملكها المصريون في المصارف المصرية أتضح لنا أن المعالجة الرسمية لهذا النوع من الشائعات معالجة قاصرة وغير علمية أبها ..

فمجرد تكذيب الشائعة نفسها هو بمثابة ترويد لها ، وإذا لم يكن يعرفها كل الناس فإنهم من طريق التكذيب الرسمي لها في الصحف يعرفونها وبالتالي تزداد إنتشاراً .. كيف ؟

فمن المعروف أن الحلقة الخمسية ٨٢ - ١٩٨٣ ، ٨٦ - ١٩٨٧ دخلت عامها الخامس وقد جسدت هذه الحلقة بتوجهاتها وتناجزها استراتيجية التنمية الاقتصادية والاجتماعية في ظل تحولات داخلية وخارجية ليبرالية ، ويشهد هذا العام استمرار محاولات ترسيخ أداء الاقتصاد المصري بأصلاح بعض مظاهر إختلالاته والحد من تفاقم مشكلاته ، وبينما عكست الحملة من أجل المشاركة في سداد ديون مصر غشوريات سيد العقبان أمام محاولات الترشيح ، وفي هذا الاطار : فإن التطورات الاقتصادية تشير إلى استمرار سياسة « الانفتاح الاقتصادي » بأهدافها الأصلية التي تعتمد على تحرير القطاع العام » و« تحرير القطاع الخاص » وإن حل مفهوم التحرير مضموناً مختلفاً في الحالتين ، فمثل في الأولى في تفرده والثانية في تشجيع نشاط واستمرارية الاستثمار في الجبهة نحو تشجيع الاستثمار الأجنبي وسياسة العملة نحو تشجيع هجرة المصريين ، والسياسة التجارية نحو تحرير التجارة الخارجية - وسياسة الصرف نحو تحرير الجبهة المصرية وسياسة الائتمان نحو تحرير الجهاز المصرفي إلخ .

وعلى الرغم من إستمرار الوزن النسبي المرتفع للقطاع العام في المراكز القيادية للاقتصاد القومي في الصناعة والمال - فقد تغير موقعه ودوره ، فقد أبقى إفراده بعض مجالات الصناعة ، وعرضه استكراه في مجال المال ، واحتدمت مشكلاته في حين اشدت ساعد ونفوذ القطاع الخاص ..

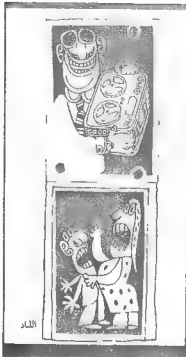
والواقع أن سنوات الانفتاح الاقتصادي قد شهدت تنقلاً واسعاً للتدبير الأجنبي عبر تعاطف عائلات البيروقراطيين المصريين في الخارج والدخل من القارة والسياسة ، وهو الأمر الذي ميز إنعاشها هذه السنوات من الفترة السابقة لها ، لكن استخدام هذه الموارد التي تنسم إما بطابع مؤقت أو متقلب أو غير واعد يزيد من النمو ، قد جرى كما هو في البلدان العربية التي أُنشأت زيادة أسعار النفط بموارد إستثنائية ، وهكذا فقد حدث توسع في قطاعات التوزيع والخدمات المالية وخاصة القطاعات السلعية وعمل حسابها .. وشهدت القطاعات التحولية والزراعية تراجعاً في أهميتها النسبية في الإنتاج القومي .

وحيث أصبح الجمع المصرفي يستهلك أكثر مما ينتج ويستمر بالسوق مما يسدح ، ويستورد بأكثر مما يصدر ، فقد تزايدت مخاطر هذه الاختلالات المالية ، وانعكست في تعامل أمباء الدين العام الخارجي والدخايل ، ومن ثم فإن هذا العام شهد استمرار عقاقم المحجز في موازنة الدولة وفي الميزان التجاري ، وفي ميزان المدفوعات ، وتعاظم المديونية الخارجية مع استمرار التمويل بالمعجز ..

وقد استمر استخدام مشكلة تناقص الاكتفاء الذاتى من الغذاء في ظروف ضعف نمو الانتاج الزراعى ، واحتللت مشكلة الاستنزاف غير الاقتصادى من موارد البترول ، واستمرار احتدام مشكلات القطاع الصناعى في إطار تفاقم مشكلات الصناعة القديمة والقطاع العام .

وقد عانى الاقتصاد المصرى من تراجع أسعار صادرات البترول واستمرار الدور السلبي للبترول الأجنبية في نزوح الودائع بالمصالحات الأجنبية إلى خارج البلاد لوبعدها عن الانتاج ، واستمر التدهور في قيمة الجنيه المصرى في ظل الضخامة عليه لصالح العملات الأجنبية وخاصة الدولار ، وفشلاً عن ذلك فقد تواصل إنفاق مخزولات العاملين في الخارج مثل غيرها من موارد النقد الأجنبي في الاستيراد الاستهلاكى للسلع الكمالية وغير الضرورية ، رغم محاولات تقييد نشاط تجار العملة ، وتعبئة هذه التحويلات عبر البنوك وترشيدها لامتداد بدون تحصيل عملة .. واستمرت السدھوة إلى الانفتاح الأتجارى ، ولكل ذلك واقع استمرار الوزن الضعيف لتدفق رأس المال الأجنبي لأغراض الاستثمار الأتجارى ، سواء في شكل فروع للشركات متعددة الجنسية أو في الشكل الأوسع للاستثمار الأجنبي وهو المشروعات المشتركة مع القطاع العام وكذلك محاولة توظيف رأس المال التقنى التراكم لدى القطاع الخاص المصرى ضمن مشروعات القياون ٤٣ لسنة ١٩٧٤ أو خارجها . وتواصل الان محاولات ترشيدها أمام سياسة الانفتاح الاقتصادى ، بترشيده الاستيراد وتنظيم الصرف ، والحد من مظاهر الأزمات الهيكلية والودوية ، وزيادة الإنتاج السلى ، ورفع معدلات النمو (٣)

هذا هو تقريباً الوضع الاقتصادى المصرى في مجمله ويئين لنا أنه أن محاولة ترشيده الانفتاح ، وتحجيمه إلى انتفاع أتنجى ، تحتاج إلى مزيد من التدفق للعملات الأجنبية ومواردها التقليدية ، ومحاولات المصريين في الخارج ، السياحة ، عوائد البترول ، رسوم المرور بقناة السويس .. مع محاولة فتح مجالات استثمارية جديدة لرأس المال التراكم لدى القطاع الخاص والأفراد العاملين ،والذى يصل في مجموعه إلى سبعة آلاف مليون دولار في شكل ودائع خاصة لدى البنوك في مصر .



ولأن هوائك تصدير البترول قد تناقصت نتيجة لانخفاض الأسعار العالمية ، ويستتبع ذلك تفشلاً ل دخول القناة التي تنأثر أيضا بأزمة النفط وتصديره ، ومروء حاملاته فيها ، وتأكد محاولات المصريين في الخارج أيضا نتيجة تناقص هوائك النفط عند الدول المستفيدة هم .. إلا أن موارد السلاح يمكن تنميتها ، وتشغيل الودائع الدولارية في مجالات استثمارية مجزية مزال قادراً على رفع معدلات النمو ..

ولأن السياسة تحتاج إلى مناخ مناسب من الاستقرار السياسى والأمنى ، فقد جاءت الشائكة التي أشعلت أحداث الخامس من فبراير لتعطيل الاستقرار النسبى في مصر ، وكانت أحداث شائكة الشعب منهكة في تدمير المنشآت السياسية ثم جاءت شائكة الودائع الدولارية لمحاولة القضاء على العنصر الملتصق لاستمرار عملية النمو الاقتصادى المصرى ..

وإذا كان من مواصفات الشائكة أن يكون في بعض جزئياتها شيء من الحقيقة ، تكون مستقرة لدى الرأى العام ، فإن الرأى العام في مصر كلها يعرف من خلال البيانات الرسمية أنه لا مناص من معالجة النقص في تدفق العملات الحرة نتيجة انخفاض أسعار النفط العالمية .. هذه حقيقة مستمرة ومعروفة ومستقرة على مستوى الرأى العام المصرى لكن تأتى شائكة الودائع الدولارية ليتم تركيها على الحقيقة للضرورة ، كجزء متفجر ، رغم عدم مصداقيته ، لأنه يتناقى تماماً مع الأستراتيجية الاقتصادية للمصرى ككسل .. ولكن الحلف السلى تسمى إليه الشائكة ، هو محاولة القضاء على العنصر التالى ليجب لإحداث النمو للتوازن في الاقتصاد المصرى ، وخاصة بعد أن تم استيعاب الأضرار

الناتجة عن شائكة الشعب ، والتي كان ضمن أهدافها تنسيق السياحة كمصدر من مصادر هذا التمويل .

المسألة إذن ليست مصافة ، ولا تدخل في إطار المشاكل الطبيعية التي تواجه عملية تنمية وإحياء المجتمع المصرى .. ولكنها شائكات هادة ، يحاول مروجوها أن يدمروها ثم مصر وقيلدها .. ولأن الشائكات علم له أصوله وقواعده ومناهجه فإن معرفته ودراسته مستاحدة على المعرفة العملية لكيفية تقليل فاعلية بعض أنواعه الخطرة ، فلا يكفي مثلاً أن يتم تكتليب رسمى لشائكة الودائع الدولارية ، لأن تكتليب الشائكة يساعد على انتشارها أكثر مما ينيهى ، وكان مهما أن يتم الإعلان وبالأرقام عن زيادة الودائع الدولارية بزيادة كبيرة ، أو وطنية في هذا الوقت من العلم - عن مثيله في العام الماضى ، ويضى هذا ضمن ما يتيه أن فئة المروجين ما زالت قائمة بل وتزدد ، ويكون تأثير مثل هذا الإعلان على اللبن سموا بالشائكة ، أنها شائكة كاذبة بديل أن الناس ما زالوا يفتتحون حساباتهم بالعملة الصعبة ، ويعزونها إلى ودائع طويلة الأجل .. ورفض الشائكة هنا يتم بطريقة فضيحة ، ويهدد عن الباشرة التي تؤدى إلى ردود أفعال عكسية ..

إن للشائكات دورها الإيجابي في زمن الاستقرار ، ودورها السمر في أزمات الفلك ، والذي يفرز دورها الإيجابي عن دورها السلى هو الإنسان المتشارك الذى يتمتع بثقافة نقدية حرة ، وعقوف سياسى واضح من نظائرها ومشاكل وطنه وحله ، أما الباهيون ذوى الثقافة الثابتة والسكرونية ، فإيه لا يملكون القدرة على التأمل والنقد ، ويكونون أدوات جاهزة - واستمرار - لنشر الشائكات ذات اليرود السلى على حركة المجتمع في غموة وتجملته ..

والى أن تبرا المؤسسات السياسية والثقافية في مصر من أمراض الاستعلاء والتنظيمات الخفية القوقية التي تعصر على جعل أعضائها تابعين ولسرهم مشاركين .. فإن تحدثت مصر سيظل نيبا للشائكات التي تتفاعل لتأجلها السلبية في رحم الضيق إلى أن تنشط لتحدث تشميراً هنا أو هناك .. وتبقى مصر لرسمية الشائكات غير حقيقية .. معطها أروام ، ولكنها تتفاعل في خبيث مع ثقافة عامة جامدة ، لا تحلل مقدرة على التطور ..

هوامش :

- (١) الشائكات والخطب الاجتماعى ، د. محمد أبو زيد ص ٧٧
- (٢) الطبعة الجزء الأول .. معركة الكلمة والنفذ .. إصدار مصر ص ٣٣٧
- (٣) التقرير الأستراتيجى المصرى ١٩٨٥ (٣) مصر .. الأستراتيجية وقوانين التغيير - مركز الدراسات السياسية والأستراتيجية بصحيفة الأهرام ص ٨٧/٢٤

في التراث الشعبي المصري

يوسف فاخوري

مهر تحولات القمر هلالا ، هلالا ، بمرأ تستدير الشهور العربية
مهر فصول الصام حاملة في استدارتها مناسباتها الدينية وتحفل
الشعوب وتقيم طقوسها تميز عن تراثها وتتواصل الجماعات ببعضها
صانعة مهرجاتها الخاص .

وحين يقرب شهر رمضان وتعمل ليلة الرؤية يخرج الأطفال
حاملين لوانيسهم يحبون القمر كاجدادهم ليتواصل الطقس منذ
الفراتنة حتى الآن وصر قمر رمضان تقدم القاهرة هذا التحقيق بحثاً
عن معالم الاحتفالية الشعبية في الأدب الشعبي والموسيقى والفنون
التشكيلية الشعبية في الزمان والمكان والحلث .

فلنبدا بداية موسيقية ، يقسم الأستاذ فرج الممتري المدرس بأكاديمية
الفنون الحلثت الرمضان إلى ثلاثة عاوار :-

الأول هو ارتقاب الشهر واستطلاع رؤية الهلال حيث يقف الأطفال
الأغنية الشعبية

وحوى وحوى	ايوجه	باللاتينية	ايوجه
بنت السلطان	ايوجه	بالأحرى	ايوجه
لايه قفطان	ايوجه	بالأخضرى	ايوجه
بشراربه	ايوجه		

فاللأظاف التي يفوقها الحياة ، وهم يعملون القوانين: تبدو كلفة خاصة
لا سببا أن شكل كتابتها الحالى قد غير شكل مفرداتها الأصلية ، فإله القمر
عند قدماء المصريين هو (ايوج) ، وهذه الأغنية تتصل بمادة مصرية قديمة
عن نجمة (الهلال) ، وأما عن بيتها التي تحكى عن بنت السلطان وليس
القططان ، فهي لا شك أثر من آثار العهد للملوكى . فخلعني ومن (واح
أوى) بمعنى أسرع كثيرا يا قمر الشهر ولعلنا إذا تذكرنا عادة الرقيقين من أهل
بلدنا وهم يكتبون على خطاباتهم البريدية كلمة الواح .. الواح نستطيع أن
نفسرها على ضوء الأغنية فهم يعنون بها تعجل بإرجل البريد في إرسال
الخطاب ، ويضيف معلقا :

وإذا كانت رؤية رمضان هي ترقب من الشعب لحلول هذا الشهر
بطقوسه الدينية وبركاته التقليدية وبالثواب المتصوص عليه في الحياة
الأخرة ، فإن التشويق المؤكد لرؤية الهلال هو الترجمة الفعلية لكلمات
الأمزوجة الموسيقية الشعبية بمعنى أقبل بسرعة

ويتساءل موضعاً دور مصر من خلال هذا الشهر

فهل كانت هذه في تقاليد الإسلام ، لم تجد لها في بلاد إسلامية أخرى ،
ولكن مصر تتدخل بحضارتها النغمية وتقاليدما في كل ما تقبله من طقوس
إنسانية ولذلك حينما حرص الفاطميون على كسب الرأى العام في صفهم
عند المذهب السنى أكثروا من الأعياد الدينية بالأفراح والموسيقى والطوائف
أما المحور الثانى فهو الليالى الرمضانية والسحور ويذكر الأستاذ فرج
الممتري ، أن أهل مصر والقاهرة هم أول من سحر على الطيلة ، أما أهل
الإسكندرية فكانوا يسحرون بق الأوباب بالنايت ، وكان أهل الشام
يطوفون على البيوت يسحرون بالعزف على الموسيقى والغناء المصاحب من
مثل هذه الأمزوجة

وبى قترنا على الصوم
واحفظ إيماننا بين الصوم
وارزقنا اللحم المفروم
حيك ما إله أستان ١١

ويضيف الأستاذ الممتري :

إن بعض الولاء والحكام كانوا يقومون بأنفسهم أحيانا بمهمة المسرحان ،
وقد كان وإلى مصر - عتية بن إسحق - عم ٢٣٨ هجرية ، أول من قام
بالتسحير في الطرقات ، وكان يخرج نفسه وسير على قدميه من مدينة
المسكر فالقساط إلى جامع عمرو وكان ينادى في طريقه بالسحور صالحاً
و تسحروا فلى السحور بركة

وقد ذكر بعض المؤرخين عن التسحير أن النساء كن يقمن بدور
المسحران ومن أشهر أغاني التسحير القديمة

ليست هلال رمضان وإلناو صيام
لرسوليه والشك زاك باليقين
أحباكم للسوى إلى كل عام
وكل عام وأنتم بخير وطيبين

أما المحور الثالث فهو ما يعرف بالتواحيش وهى الأيام العشرة الأخيرة
من شهر رمضان حيث يبدأ المسحران في توزيع الشهور المبارك لذلك
فتصوص التواحيش تدل على عمق الشهور الدينى عند شعبنا وأن أياً ما
مباركة مثل رمضان ما كان ينهى أن تمضى ، ولذلك فإن اصطالة الأداء
الحقى لكلمات التواحيش عالية من الإيقاع الزخرف وبأسلوب هو أقرب
إلى التلوة المنثمة بدل من الناحية الموسيقية على روح أسانه تتقى استمرار
معاشة ظروف حية والنص التالى يؤكد هذا

لا أوحش الله منك يا شهر الصيام
لا أوحش الله منك يا شهر الولاتم
لا أوحش الله منك يا شهر العزائم
لا أوحش الله منك يا شهر الكرم والجود
لا أوحش الله منك يا شهر الواحد المحمود

والنص الثانى وهو من المأثورات القديمة

يا صبحين جوى بالبروع وودعى
شهر الصيام تشوقنا وحننا
شهر به ففر الكريم فخرنا
وبه استجاب كل دهنا
شهر به الرحمن فتح جنة
لصالحين ونور الأكوات
والله واصدنا به دار الرضا
طوى لمجد صامه إمانا
لا أوحش الرحمن منك قلوبنا
فلقد حوت بوجودك الاحسانا
لا أوحش الرحمن منك دهانا
بك لا نجيب رجاءنا ودهانا

لا لوحش الرحمن منك غشوعنا
وسجودنا وخشوعنا ويكنا
باف ياشهر المدي لاتسنا
وافذر لريك غوفنا ورجنا

ويطرح الأستاذ صلاح الروي من البداية الصعوبات التي تواجه الباحث في التأثر الشعبي والتي تتمثل في مرحلة الجمع والوقوف ولم تدم مرحلة التحليل للظاهرة قتالا

إننا نترضى للدخل الجيد في معالجة الظاهرة من زاوية الحدث والزمان والمكان، وهذا التقسيم المتضارب يتبع للموضوع درجة من الإحاطة، فالظاهرة المرصية تقتضي حدثاً يتم في مكان وزمان. وتاريخية الظاهرة تعطيها امتداداً في الزمان وامتداداً ورفعة الشعب التي تدلن بالأسلام يعطيها امتداداً في المكان، وكلا الامتدادين يمتدح هذا الحدث الكبير تورعاً ملفناً في التحليلات، وإن ارتكزت حول مركز يكاد يكون واحداً. ونعني بطبيعة الحال ملتزمون بكان اجتماعي عديد ومصر، ونعظور تخصصي معين هو التأثر الشعبي، فليس من مهننا الخاصة موضوع أو الحدث من القيمة أو القيمة الاقتصادية المتصلة بهذا الشهر فهي مهمة غيرنا. أما من زاوية الشؤون الشعبية فلا نعتقد أن الهدف هو استمراري سطحي لأشكال الممارسات الشعبية، التي تمارسها الجماعات الشعبية المصرية فعل الرغم من قلة انصاف هذه الظاهرة بحكم انشغال مؤسسات الفولكلورية (على كل حال قد حالما) بمهام أخرى فإن انتشار هذه الممارسات وبرزها يعني من محاولة استعراضها استعراضاً وصفيّاً كشأن أغلب باحثي الفولكلور عندنا، حتى أصبح هناك شعار غريب اسمه «أجمع وأوصف» - وكان مهمة الباحث تقصي حدود الجمع والوصف الخارجي، وربما كان هذا مطلوباً مرحلياً، ولكن ينبغي أن نتجاوز ذلك إلى محاولة تحليل الظواهر، والبحث عن طرق لاكتشاف ما وراء هذه الظواهر من فلسفة وما يتبعها من وظائف. ونحن لا نتأهل مناهداً قضايا ومشكلات البحث الفولكلوري في بلادنا ولكننا نلمح فقط إلى الصعوبات التي تحيط ببحث الظواهر الفولكلورية فحتى وإن هذا الشعار السابق والذي نتخط عليه فإن جماً نسبياً للظواهر المتصلة بهذا الشهر ذي الأهمية الاقتصادية الخالصة ليس مباحاً بالقدر الفعالت بيننا فقلت ظواهر أخرى بالجمع والوصف، وهو أمر لا تكاد نفهمه ولا نفسيره عندنا إلا الاضطراب وانعدام فلسفة بحثية ونسطة علمية عند هذا الحد تكون قد بدأت في الدخول إلى الحدث نفسه. وعن استجابة الجماعات الشعبية وأثرها في الشعر العربي بوضع أنه لا يكاد يختلف الثناء على الأهمية الاقتصادية لشعر ريفيان، هل أن الاستجابة الشعبية لهذه الأهمية لا يمكن أن تكون مجرد استجابة للأمر الاقتصادي، خاصة إذا كان هذا الأمر يعد من بعض مظاهر النشاط الاقتصادي للإنسان به في بقية شهور العام، فظاهر الأمر يقوم على (الحرمان) ولعل ذلك يفسر وفرة القصائد التي اغتد فيها أصابعاً موقفاً من مسألة الصوم باعتباره حرماناً، وهي مخاض مضطربة على امتداد تاريخ الشعر العربي قد لا تكون بالغة الكثرة ولكنها موجودة على أي حال وقد تحيط بأصابعها شبهات اعتقادية، ولكنها على كل حال صادرة عن شعراء لم يزعم القبي ودينا عرف بعضهم بالتحاذي موقف في صعب في إطار العقيدة السائدة، يبدو واضحاً هذا التمدد لظاهر الاحتفال الشعبي. فما الذي يمكن وراء هذا التمدد وهل هو موضوعي عن (الحرمان) أم أنه قد دوافع اجتماعية؟ يوضح لنا قتالا: في رأينا أن استجابة الجماعات الشعبية جاتياً آخر هو الذي يفسد الاستجابة الاقتصادية ويؤدى إلى عملية التشجير في الممارسات الاحتفالية - بمعنى الترفع والاثراء الدائم في هذه الممارسات - بحيث يمكن أن يتخذ الوفاط والمتصدون لدور الإصلاح الاجتماعي موقفاً تقليدياً من بعض هذه الممارسات، وربما احتجوا على الأسراف مثلاً أو انظر إلى بعض الممارسات باعتبارها ليست مطابقة لأروح الفريضة وفلسفتها وبلغنى الظاهرة للوقوف على وظيفتها، أننا إذاً حصناً الأثر في الظاهرة الريفية كبريفة فلها ستكون حرمان النفس البشرية مما اعتادت على ممارسته بفرض واضح وهو تربية النفس وإثارة الشعور يمكن أن يعاينه القدر في حالة الموز، هذا يعني أن تمتدح من ساعة محدودة وساعة محدودة خلال النهار

الرمضان على مجموعة من الأشياء الباحة في الأيام الأخرى وأن يتحول هذا الشهر بالإنسان إلى كائن آخر يسعى للصفاء ورتبية النفس بحيث لا يكون هذا الشهر جلة اعتراضية يستألف بعدها سيرته الأولى، إذ هل هذه الصورة تفقد المهمة جاتياً أصيلاً من جوهر وظيفتها.

ويضيف:

إن هذا التلخيص الوقوف على محور وفلسفة الظاهرة، يعطيها في رأينا بشيء وافر من الجفاف فالحقيقة وما تجوهره من أوسار ونواهي، إنما هي أمر مرتبط بالإنسان الذي ليس هو جسداً خالصاً أو مجرد معدة يمكن الجاهل. ومن هنا فإن الاستجابة للظاهرة المحض لا بد أن تجاورها استجابات أخرى نفسية ورفية إلى آخر الاستجابات الإنسانية، والتي لا يغيب عنها النظر إلى الإنسان كمفردة في جماعة. وهذا الجانب هو الذي يفسر لنا كثرة المظاهر الاحتفالية المرتبطة بهذا الشهر الكريم.

كان هذا التصير من الباحث يطرح تساؤلاً حول الاحتفالية الشعبية كتعبير عن الجماعة الشعبية... فما موقف الفرد من الجماعة، وما موقف الجماعة من الفرد لا يختلف أحد في أن الاحتفالية صهل جماعي بالضرورة، أي هي نشاط اجتماعي، يمكن للإنسان أن يمارس الصوم منزلاً ومنتزلاً أي معكافاً ويؤدى الفريضة بهذه الصورة بدرجة من درجات كمالها، ولكن هذا الشخص لا يمارس جاتياً من وظيفة الظاهرة نقصد به البعد الاجتماعي فيها، أما الشخص - وهذا شأن الأخلاقي - الذي يشارك الجماعة شعائرها وممارستها المختلفة، فإنه يبقى الظاهرة جمل جوانبها ولعلنا لا نتصف التفسير ونستشهد به هنا على جانب قد يختلف معنا البعض حوله من لوية تراها متداخلة بالجمود، وشاهدنا يمكن من الجبابة التي تخرج وتدين لقطع عن غارة هذه الشعيرة الدينية، ولكنها لا تختد باحتجاجها على حرمان هذا الشخص مشاركتها بقة للممارسات... فهل الجبابة الشعبية سلكها هذا تكون قد فرطت؟ إننا لا نراها كذلك هي تستمد موقفاً هذا من قاعدة أبعد مدى من جمود الوفاط المحترف إنما تستمد من ذلك البعد العميق لواقع الشرائع والتي تؤمن أنه واضعها لصالحها.

لذلكنا كلمة اجتماعية كثيرة نهل هي الجماعة ومصعطة... أم أنها تحمل دلالة الجاتيان؟ وهل تحمل هذه الجماعة الشعبية نفس السمات في الأريف واللدنية ما دنا نتحدث عن المكان؟

يمكن أن نغير في الظاهرة موضوع هذا الحديث مواقف ثنائ ثلاث:

فئة لا تلتزم بفلسفة الظاهرة وضوابطها وهي فئة عليا من حوث الوضعية، ثم تتقابل فئة أخرى هي متبنة الماثورات الشعبية أو التي تحيط بيهذه الماثورات كل شئون حياتها التي اختارها أو شاركت في صياغتها أو وجدتها في سياق حياتها وتبني فئة وسطية هي صالحة المحلية.

ولهذا تختلف الممارسات الاجتماعية في العواصم عنها في المدن الكبرى وشبه الكبرى عنها في القرية وهاوئش المدن. فبالنسبة للفئة الأولى فلها قد تختد من بعض الظواهر الجمهورية موقفاً لا يخلو من إلهاباً أو تلاسها ملاصقة تطلب عليها التكملة ألة الفتة الروسى فلها تتراجع في موقفاً بين الفتة الأولى والفتة الثالثة التي تستند في موقفاً إلى قاعدة البساطة والتي ترصدنا دائماً قاعدة الصديق والصراحة مع مسحة إنسانية من التطرف والملاحه. هذه الفتة الثالثة التي قلنا أنها متبنة الماثور الشعبي تتميز بجزع وبنقلها أغلب باحثي الفولكلور، ولها علاقة مع البحث وهي قيمة المراهنة بين الرشيقة بين المادى والروحى وهذه سعة عمل بحث دائم منا، وتعدد مؤكداتها بكثرة واضحة في عناصر الماثور الشعبي ممارسة وإبداعاً نفاً يؤكد صلاح الروي، هذه الفتة ونعني بالجماعة الشعبية ليست مطلقة السراح دائماً من شروط الأوضاع الاجتماعية وما قاهرة في كثير من الأحيان ومن لم فإن كثرة الظواهر الاحتفالية تمثل الرثة التي تنفس بها الجماعة الشعبية وتقاوم بها ما يولدها من جو خائق. وليس في هذا موقف هروى، ولكنها اللزقة التي تمتدح الجماعة الشعبية استمرار وجودها، هذه الجماعة لا تضع فرصة للانجذاب وإن كانت تكثفت ابتهاجها ببطور واضح حين تقصر (اللهم اجعله خير.)

وبأخذنا الدكتور محمد مجيب المصري إلى مقارنة عن رمضان عند المصريين والآثراك فيذكر .

إن الاحتفال بشهر رمضان على هذا النحو ، الذي تألفه في عصرنا الحاضر ، لم يكن مألوفاً ولا معروفاً عند العرب المسلمين في سالف القرون ، بل كان لهذا الشهر منزلة عامة في نفوس المسلمين على أنه الشهر الذي يتعبد فيه المسلم كما في تنعبد في الشهور الأخرى من السنة . وإذا تجاوزنا العرب إلى غيرهم من الشعوب الإسلامية كالفرس والترك لاحظنا أن الأمر لم يختلف كثيراً عند الفرس عنه عند العرب . وفي القرون المتأخرة نسبياً كان لرمضان ذكر يتردد في الشعر العربى والفارسى ولكن ذكر رمضان لم يكن مرتبطاً بحلول الشهر وإن كنا نستطيع أن نتيين أن تردد ذكره مظهراً من مظاهر الاحتفال به .

ويضيف قائلاً

أما إذا تجاوزنا العرب والفرس إلى الترك ، إن الأمر يختلف فقد كان لهم ولع شديد واعتزاز في الاحتفال بالدين في كل مظهر يمكن الاحتفال به ففي القرن الثامن عشر ظهر في الشعر التركي فن قائم بذاته وهو فن (الرمضانيات) ذلك أن شاعراً تركياً يسمى (ثابت) نظم قصيدة طويلة في مدح المصدر الأعظم مهد لها تمهيداً طويلاً يذكر رمضان فأفاض في وصف ليلي رمضان بحيث رسم لنا صورة صادقة ناطقة له . وهناك مالا يقل عن سبعة شعراء من شعراء الترك عارضوا (ثابت) في وصف وذكر رمضان بفضائل مطولة مما شكل فناً لا نعرف له نظيراً في الشعر العربى والفارس .

يؤكد الأستاذ فرج العتري على أهمية المكان خاصة بالنسبة لمصر فيقول : تتميز مصر بطبيعة موقعها - وللموقع عبقرية ذكرها كدكتور جمال حمدان - يضاف إليها موسيقياً ظاهرة استثمار الإبداع النغمي . فإذا رجعنا إلى الوراء حيث كان العالم في طفولية والمصريون متحضرين . نجد أن الفلاح - ومصر بيئة زراعية - كان يأخذ البئر في شكل معين ويجفف ويبدأ في التعامل معها بنهضة مستقر لها في الأرض وارضاعها مياه الري فيكون نتيجة هذا الجهد الذي بذله عن وعى وإدراك أن يستولم من تلك البئر ثبته من لون آخر ونتيجة لإبداعه هو الذي شارك فيه الله والطبيعة تغدو شجرة يحرس على رعايتها حتى تثمر من جديد . فقد أبدع وشارك في الخلق ولذلك ترسب فيه هذا الدأب من صفوه ، يتناول الأشياء ويتعامل معها بإبداعه فيخلق منها شيئاً آخر .

وينتدحى بالأحداث إلى الوراء فيقول :

ففى الموسيقى قرّم المصريون مع اختارتون في المبدع براتيل الدين منومة تحمل الإبداع المصرى في النغم الذى تتلمذ عليه الفلاطون في مدرسة عين شمس طويلاً ثم دعا الأفرقي بعد ذلك إلى تربية ابنائهم في كتاب الجمهورية والقوانين وفى العصر الوسيط جاء القرآن بآيات بينات ومن لدن حكيم عليم ولكن مصر وحدها وجدت أن الدخول إلى القلب بجانب العقل لمعنى الذكر الحكيم احري به أن يكون منومة فظهرت في مصر المدرسة الأولى للتنظيم في الترتيل الدينى .

وهن المكان فيجده دكتور حسين مجيب المصرى بالدولة العثمانية وبالتالي فالمكان هنا يتداخل مع الزمان فيذكر .

إن المساجد في تركيا زمن الدولة العثمانية كانت تقص بالمصلين ، وبما جرت به العادة أن المصاحف كانت تعرض خارج المسجد على مناضب خاصة بها ، وكان القراء يتناولون القراءة عليها وكان من يبيع المصاحف في هذا الشهر رائج البضاعة ، كما كان كثير من الآثراك ، يؤثرون بفطر المسجد . وبينما تقمر مدينة استامبول بأضواء المصاييح غد حبال بين المأذن وتعلق عليها المصاييح المنارة . كما جرت العادة أن تؤلف من المصاييح اشكال على هيئة عبارات تقرأ تشكل من المصاييح عبارة مثل « أهلاً يا رمضان » مثلاً . كما تشكل من هذه المصاييح الملطقة صور كصورة مدفع أو ما شابه ذلك .



الفنان سعد كامل



حبيب العزبي

فرج العتري



د. صلاح الراوى



اما عن الاحتفال الشعبي لدى الأتراك فيقول :

إن الأتراك لهم ولوع بمشاهدة ما يسمى بتمثيلات القره كوز وعيال الظل في شهر رمضان وبينما كانت تمثيلات القره كوز ذات طابع فكاهي كانت تمثيلات عيال الظل تتألف من قصص حب تاريخية مستمدة من التراث الإسلامي وقد تعبر عن الحيال الشعبي للحكام أو المباشرة الصوفية . وكان لحيال الظل منزلة عظيمة عند الأتراك خاصة في شهر رمضان حتى كانت تمثيلاته تعرض في قصر السلطان .

وعن ألعاب الأطفال يذكر

كان الأطفال يخرجون في ليالي رمضان وهم يحملون مصابيح يدائية تتألف من وعاء لبن الزبادي فيه شمعة مضادة أو فتيل يضاهي الزيت ، وهم يترغفون بأغنيات شعبية خاصة بشهر رمضان ويطلبون من المارة أن يعطوهم شيئاً من التزود فالتلبن أنه ثمن الزيت .

هنا يعقد دكتور حسين عييب المصرية مقارنة بين الألعاب الشعبية للأطفال من المصريين والأتراك فيقول .

إن فانوس رمضان الذي يحمله الأطفال في مصر ويتنوفن وهم يطوفون به ، يقال أن الخليفة المزمع للدين الله الفاطمي حين دخل مصر فاتحاً كان مقدمه من الغرب فخرج المصريون لاستقباله يحملون المصابيح ويقال أن هذا كان في شهر رمضان وبقيت هذه العادة يمارسها الأطفال مما يظلمنا هذا على وجه الشبه بين ألعاب الأطفال الرمضانية في مصر وتركيا .

على أن هناك ألعاب أخرى كان أطفال مصر يمارسونها في شهر رمضان منها متلا حود مكسو بملحة إذا أشعل فيها النار اطلقت شرارات يضاهي منقطعة وتسمى هذه الملحة (الشمس والقمر) كما وجد نوع من الكبريت إذا أشعل كانت شعله مختلفة الألوان ويسمى (كبريت ألوان)

ويضيف قائلا

وربما كانت احتية حالو يا حالو التي يتناولها الأطفال من كلمة حلالة في العامية أو من كلمة حلوان في الفصحى وهي تعني ما يدفع للرائي أي يرى من السحر ولق ختار الصالح الحلوان هو ما يعطى على الحكاهاته .

يتخذ المكان هنا انتقالات فيها إلى المدن والأرياف يذكر الأستاذ صلاح الراوي أن مصر تتميز بتعدد مناطقها الثقافية وهو أمر راجع مع الوحدة الثقافية العامة إلى تنوع لا يمكن إنكاره في الملامح الخاصة ، لكل منطقة فلدنيا التوبة وسكان البادية وسكان الريف وسكان المدن . ومن الملفت أن ظواهر اجتماعية كثيرة ستجني متميزة في كل منطقة بميزات خاصة كمادة الزواج ومظاهرة الاحتفال على سبيل المثال . لكن القاهرة الرمضانية تبدو لنا نظراً ظاهرة (بجمعة احتفالية) حيث لا نجد إلتصافاً في الفروق من منطقة إلى أخرى فالتميمات المتعددة على اللحن الأساسي لا تحيى شديدة التباين مع بعض هوامش عمودة للاختلاف .

ويدل على ذلك بقوله

لو أخذنا توقف ظاهرة الاحتفال بالأولياء خلال هذا الشهر في منطقة مطروح وهي منطقة حافلة بالأولياء ذلك أن تقاليد الاحتفال بالأولياء عندهم تبدأ في المساء وتنتهي قبل ظهر اليوم التالي حيث يتناولون أنواعاً خاصة من الأطعمة كبتد شعائري من يتود الاحتفال وطبيعة الحال لا يمكن تحقيق ذلك خلال النهار الرمضاني بينما غياب مثل هذا البند من احتفالات مناطق أخرى لن يمثل عائقاً للاحتفال ذاته وهذه فرضية ندعو باحث الفولكلور الأفاضل بمحاولة اختبارها ولكنها على أية حال ليست الفرضية الأخيرة .

كلمة أخيرة يركز عليها البحث صلاح الراوي

من الأمور المحاطة أن تطبق على المظاهرة الرمضانية قواعد البحث التقليدية فأنسى ما يمكن أن تحصل عليه عندها من وثائق شعبية في هذا



الخصوص سيكون منحصراً في دائرة ضيقة ومضللة وهي دائرة جمع أحاديث من الرواة حول الظاهرة بينما يقتضى الأمر معايشة الجامعين والباحثين لمناطبق مختلفة ورصد مظاهر الممارسات ورصد أحيائها . وهو أمر غائب على أية حال ومن ثم تكون الآراء في غالبيتها قائمة على التخمين والاحتمالية . ولا نغنى أرائنا من هذه الصفة .

يطرح الزمان تغير دورة اليوم ، ويقول الأستاذ صلاح الراوى .

يتعدّل النظام اليومي خلال الشهر بصرف النظر عن دوران التقويم القمري الذى يجعل شهر رمضان يدور على كل فصول السنة . فلتسأل الموظف فستجده متعللاً بالصوم ولا تتجاوز ساعات عمله الخبز الاعتيادى وهو موقف لا علاقة له بالمعتبة ثم يقضى بقية ماره إما نائماً وإما أمام جهاز التليفزيون متلقياً غير مشارك فيما يمكن ان نسميه ظاهرة احتفالية اعلامية . بل لعله يتلقى المقرر السنوى من الارشادات والتوصيات وهو بين النوم واليقظة لغياب الأبتكار في نقل هذه الارشادات .

ثم ينتقل إلى بعد آخر من شخصية اخرى

اما الفرد في هذه الطائفة وخاصة ابناء الريف ، فإن الأمر بالنسبة لهم مختلفاً فالأرض لا تعرف اعتذاراً بالصوم في مجال الوفاء بمطالبها الأساسية والدقيقة الموأيت ، ثم بعد الأظفار تختلف ولو بصورة نسبية ، ولكنها دالة فالاستجابة الاجتماعية والجماعية مما يؤدي لتعدد اشكال الممارسات وان كان الانتشار الاعلامي الحديث يحدث تغيراً ملموساً في هذا الجانب والدليل على ذلك أن المناطق التي لم تطلها الذراع الاعلامية ما تزال وستظل تمارس ما دأبت عليه من اشكال تعبير شعبيه هي من عاداتها وتقاليدها وابداعاتها .

ويرى الفنان سعد كامل في رمضان فرصة لاستعراض كالة الفنون التشكيلية الشعبية فيقول .

يبدو شهر رمضان كمهرجان مفتوح للفنون الشعبية بجميع عناصرها وأشكالها ، يتجاوز فيه المصنوع خصيصاً لمناسبة الشهر وما هو قائم بالفعل منذ زمن ، فالسجاد والاسيلة وأبواب القاهرة القديمة والمناطق الاثرية الإسلامية بكل ما تحمله من فن معمارى يمثل الفن التشكيلى الإسلامى تمام حوله وفيه الأحتفالات الشعبية كمتحف مفتوح .

كما أن الموكب الذى يقام في بداية رمضان ونهايته كان يمثل مهرجاناً كبيراً لكل الحرف والصناعات تخرج على عربات فهي تعلن عن الحرف والصناعات وتؤكددها ويضيف .

ان صناعات كثيرة ترتبط بهذا الشهر فالمناطق الشعبية كمناطق الربع (بجوار باب المشوى) والسيدة زينب والأزهر والقلمنة تستعد لصناعة الفوانيس ويحاول الفنان الشعبى صانع الفانوس ان يتدع في كل عام اشكال مختلفة منه وكل شكل له اسم ومنه المربع والمسدس والمثلث والورحة . ان تقطيع الفانوس لاجزاء ثم تركيبه بطريقة معينة يمر عن شكل فى اصل كما ان تلوين الزجاج والرسم عليه بالاشكال من الطيور والورود يجعل دلالة شعبية كان لها وتوظيفها وشكل تعليق الفوانيس مع اضاءتها ليلاً يعطى جواً تشكيمياً رائعاً .

كذلك صناعة الشمع الذى كان يصنع باشكال مختلفة مثل اشكال الزهور وباحجام مختلفة ، وتتخذ صناعة الحلوى تشكيمياً مختلفة مثل العروسة والجمل وغيرها وتزدهر في نفس الوقت أنواع معينة من الملابس التي تصنع للكوديات يتم تزيينها وتشكيلها بتشكيلات مختلفة .

ان مناخ الاحتفال بشهر رمضان يتيح للفنان الشعبى في صناعات مختلفة ان يبدع في اشكال عديدة والمناخ الدينى الذى يجعل به هذا الشهر من مواسم وحلقات الذكر والتساويح يعطى للفنان فرصة لاستلهم موضوعات عديدة كما كان محمود سعيد وراغب عياذ يستلهمان اعمالهما من هذا الجو .



وشوشة

جمال القصاص

مالذي أليقت الحفاش في عريشة اللباب
استنوم المشب فوق ركية الدرج القديم
ما الذي خبأ الصبي في الخصلة الجميلة ؟
كل ليل مال إلى حضنها
لم يصلها إلى حلمها
كل حجر دار حل ظلها
لم يصلها إلى مائها

• • •

السقاء رمادية
والجوانيت مقفلة
والبنات يندسن رماهن
يقرظن ملحا غامضا في فضاء الجسد
حين غادرها
كان بالباب وشوشة ..
وشم قدم
لم أنتبه ..

• •

ربما ..
كانت تدخل في المرآة ملايحها
تثبت صورتها في شحوب الإطار !



اللياد

اتجاهات التغيير الثقافى

- ٣ -

تلك العوامل وقد أوردناها مبسطة وموجزة
وهي العوامل التى أدت إلى خلق نظرة جديدة
للعالم تشهدها على وجه الخصوص فى اتجاهات
ومواقف الفئة المثقفة .

لقد حاول البعض القيام بعملية توليف بين
الثقافة المصرية والثقافة المعاصرة ، ورأى
ضرورة الجمع بين الأصالة والمعاصرة أى الأخذ
ببعض أجزاء من التراث وبعض أجزاء من
المعاصرة ، وحاول فريق ثان أن يدعو إلى
الاعتماد على التراث وحده باعتبار أنه يتضمن
كافة الأسس اللازمة للنمو والتطور الحضارى
الشامل . ويقدم أساساً موضوعياً لحل
مشكلات الحياة الاجتماعية والفردية . وهذا
يعنى أن الفريق الأول قد دخل بصورة مباشرة
فى صراع مع الفريق خاصة ومع الثقافة
التقليدية عامة .

وقد بدأت الضغوط التى يتطوّر عليها هذا
التغير فى مواقف الفريق الأول حيث كان عليهم
أن يوقفوا بين الطالب المتصارعة لثقافتين
مختلفتين كما بدت هذه الضغوط فى الصراع بين
الأجيال وفى الصراع بين بعض الفئات
والجماعات .

- ٤ -

ورغم أن الغاربه يستطيع أن يترك بعض
مظاهر التغير فى بعض مجالات الحياة الاجتماعية

د. سحر حجازى

ورأى الفريق الثانى كما هو واضح له سلامته
ومعطفه الخاص ، لأن القيم الجديدة يمكن أن
تنشأ جديداً إلى جانب مع بعض القيم القديمة
بحيث تتناسب بعض أجزاء القديم فى الجديد
وتساهم فى بنائه بصورة معينة .

- ٢ -

ومن البديهي أن معظم التغيرات التى اعترت
وما زالت تعترى البنى الاجتماعية والثقافية الآن
هى النتاج المباشر لجملة الظروف الموضوعية التى
أتت عليها حرب ١٩٧٣ . ومن أوجه آثار ذلك
ربط النظام الاقتصادى المصرى بنظام الاقتصاد
العالمى ، ذلك الربط بين النظامين قد أدى إلى
أحداث تغير فى نظام الملكية وفى نظام تقسيم
العمل . كما أدى إلى ظهور شكل جديد من
أشكال الصراع بين الجماعات والفئات
الاجتماعية الجديدة نتيجة سوء توزيع الدخل
بين الأفراد من جهة وظهور اتجاهات سياسية
جديدة من جهة أخرى . ويمكن أن نعتبر ظاهرة فرد
أولفة من طبقة اجتماعية إلى طبقة اجتماعية
أخرى (مظهراً من بين المظاهر .

- ١ -

يوافق المجتمع المصرى فى الآونة الحاضرة
تغيراً سريعاً فى بنائه العام . وهذا التغير أصاب
وما زال يصيب نمطاً عريضاً من أنماط الحياة
الاجتماعية والحياة الثقافية على السواء .
ونستطيع أن لمس ذلك بوضوح فى تغير شكل
العلاقة بين الفرد والجماعة ، أو بين الفرد
والمجتمع ، كما نستطيع أن نلمسه فى تغير نظرة
الفرد لمعلاقته الجماعية والفردية ، وفى تغير نمط
أستساغه الفكرية ، أو بالأحرى نستطيع أن نلمسه
فى تغير نظرته للعالم . ويظهر أثر ذلك لدى
الأفراد فى صورة نزوع نحو الاستقلال عن
الجماعة أو فى صورة انغلاق على الوجود
الشخصى . نظراً لزيادة اتساع الحوة الفاصلة
بين النمط النفسى لدى الفرد والنمط النفسى
لدى الجماعة . فشيوع المستحدثات
التكنولوجية فى العشرينات الأخيرة فى مجالات
عديدة من مجالات الحياة الاجتماعية ، وغزو
الصناعات المصرية والمعرفة العلمية
والتكنولوجية قد صاحبه نمط من أنماط التغير
بنية القيم الثقافية تعد المشوّل الأول عن انهيار
بعض القيم القديمة ، وسرّوغ قيم أخرى
جديدة . هذه العملية الجدلية (أى عملية
انهيار القديم ويزوغ الجديد) التى تحدث الآن فى
بنية القيم الثقافية فى مصر يعبرها فريق من
المثقفين دليلاً على تحلل القيم يورجى عام ، بينما
يقرر فريق ثان وجود هذه المظاهر ولكن إلى
جانب ظهور بعض القيم الثقافية الجديدة .

والثقافية إلا أن طبيعة اتجاه التغيير ما زالت لم تتحدد بعد بكونية واضحة أو بصفة نهائية . وعن هذا الأساس نستطيع أن نعلل ظاهرة التمزج فرين من المتفقين عقب مرحلة التغيرات التي ظهرت في منتصف السبعينات ونستطيع أن نعلل أيضا ظاهرة استجابة فريق آخر من المثقفين لتلك التغيرات نظراً لأنها تساهم في تدعيم أوضاعهم الفردية وتحقق لهم امتيازات اقتصادية جديدة ذلك مثل الفئات التي تبنت إيديولوجية الطبقة الجديدة وحاولت أن تتكيف مع اتجاهاتها واتجاه التغيير الجليدي على المستوى الأخلاقي والتاريخي .



هذا التكيف من جانب هذه الفئات أو غيرها لا يعني أن القيم المصرية الراهنة تستطيع أن تتكيف مع القيم المعاصرة . أصح قيم المجتمع الصناعي الحديث - سواء كان مسالماً أو اشتراكياً - ولا يعني في الوقت نفسه أننا نستطيع أن نفرض النظر عن التغيرات الحاسمة التي اعترت وما زالت تعترى ميزان القيم منذ منتصف سبعينات هذا القرن حتى الآن ، نتجلى بوضوح في الشعور العام بأزمة القيم المصرية التي نلصق ألقاباً مظهرها في فقد الفرد في المجتمع القاهري بعض أسس أخلاقياته العميقة .. ولا يعني في النهاية أننا نستطيع أن نتجاهل ذلك الاتجاه العام الذي ينمو وتطور بين الحين والحين سواء عند الفرد أو عند الجماعة ، ألا وهو محاولة التثبيت بسلطان العقل ومحاولة الحكم على العالم وفق معايير نفعية . وكما أن نرى أن زيادة اتجاه الأفراد نحو اعتبار المولات الصورة المثلى للمداخل وزيادة ديمو المؤسسات الفردية والمشروعات التجارية ذات الزرع السريع . واعتبار رجُل الأعمال - فطش شالي لاندسود - الأعظم من جيل الشباب مظهرًا من بين هذه المظاهر . يحدث هذا التغيير في المرحلة الراهنة في قيم الأفراد كما يحدث في قيم الجماعات .

- ٥ -

إن انتشار المستحدثات التكنولوجية في حياة الفرد وفي حياة المجتمع والتحول التدريجي في العلاقات الاقتصادية والاجتماعية يعد السبب المباشر في تغير شكل العلاقات الانسانية بين الفرد والفرد أو بين الفرد والجماعة ، ويتجلى ذلك بوضوح في حياة المجتمع القاهري حيث تتخللث العلاقة بصورة بارزة بين أفراد الأسرة وبعضها وتجاوزت مفهوم الوحدة المشتركة إلى مفهوم الاستقلال بحيث أصبحت تتألف من أفراد شبه مستقلين وبذلك أصبح من اليسر على أحد أعضائها الانفصال عنها بصفة مؤقتة أو بصفة نهائية في صورة الهجرة إلى الخارج أو في صورة الهجرة إلى الداخل .

إن التغيرات الجليدية التي طرأت على بنيت المجتمع القاهري أثرت منذ الفرد أن يتكيف معها تكيفاً يقتضيه التغيير في بعض عناصر بنائه النفسي وهذا التغيير الذي يواجهه الفرد يواجه

هذا يعني أن المجتمع لم يعد يمثل القاعدة الأساسية التي تحقق للفرد توازنه المنشود نظراً لأن بنائه (أي بناء المجتمع) قد أصيب بتصدع بالغ . وهذا القول لا يعني أن القاعدة الأساسية التي تمثلها المجتمع تعتبر بناء ثابتاً . فالتغير الاجتماعي والثقافي يوجه عام بنيت تتضمن عناصر ذات حظ من الثبات وعناصر أخرى ذات حظ من الحركة والتغير .

ولما كانت الفترة التي تلت الحرب فترة تغير سريع فنانا نستطيع أن نفسر ظاهرة فقدان التكامل الاجتماعي في المرحلة الراهنة على ضوء تصدع بنية المجتمع ، وتصدع بنية الجماعة .

ويصن أن نعتبر التلاشي التدريجي لصورة التعاطف الذي يجمع الجماعة بمثابة التعبير العاطفي عن وعدم نزوع الفرد القاهري نحو الجماعة ، وحلول عضوية الطبقة على عنصر الغزاة مظهرًا من بين هذه المظاهر .

إن التغيير الذي طرأ على بنية العلاقة بين الفرد والجماعة في المجتمع القاهري يمكن أن يكون راجعاً إلى التغير البارز في بنية القيم الثقافية . فنفس المظاهر التي كان قائماً بين الجانبين جعل الجماعة - فطش شالي لاندسود - تقف قريباً

هذا القول يعني أن جانباً كبيراً من ظروف المجتمع بعد الحرب تعد مسئولة بشكل مباشر وغير مباشر عن عدم اتجاه المثقفين من جهة وعن طبيعة اتجاه التغيير النفسي عند الفرد والجماعة من جهة أخرى . لاندسود الفرد القاهري نحو الاتجاه الانطوائي . والاندفاع الجماعية نحو هجرة البنية (كالهجرة من القرية إلى المدينة أو الهجرة من المدينة إلى الخارج) كلها تصرفات ذات دلالة خاصة في بنية المجتمع وفي بنية الثقافة .

هكذا يمكن أن نعتبر ظروف المجتمع الاقتصادية والاجتماعية أساساً موضوعياً لتفسير انماط عديدة من انماط اتجاه التغيرات الاجتماعية والثقافية التي ظهرت في المرحلة الراهنة . وبناء على فنانا نستطيع أن نفهم كيف أن جانباً كبيراً من هذه الظروف يعد مسئولا عن التصدع الذي طرأ على بنية القيم ، ومسئولا أيضا عن تحول شكل العلاقة بين الفرد والمجتمع ، وأن هذه المسؤولية تنبئ أساساً على وجود إطار من التأثير لصياغة كافة عناصر العلاقات بين الفرد والجماعة . على ضوء هذا الفهم يمكن للفكر أن يقب في أحوال المجتمع وفي اتجاهاته السياسية والاقتصادية ليعرف أسباب فقر بعض مؤسساتها العلمية والصناعية للأبدية الفنية ، ويمكن أن يقب كذلك عن أسباب تحلل بنية الأسرة القاهرية أو فقد الفرد بعض أسس اخلاقيات ، أو في فقد الآثار الثقافية معانها ودلالاتها المباشرة في ميدان الأبداع الثقافي عامة وميدان الأبداع الأدبي خاصة

المجتمع شيئاً له في معظم عناصر بنائه . وتغير هذا الأخير تغيراً مطرداً لا يتقطع ، قد يصل في حالات معينة إلى درجة تضطره إلى إحداث تغير خطيري في معظم عناصر عمله بالناس والعالم من جهة وفي تنظيم شكل العلاقات بين الأفراد وبعضها ، وفي تشكيل عناصر بنيتهم الفكرية من جهة أخرى .

إن انتشار المستحدثات التكنولوجية وزيادة حركات التصنيع ، أصبحت تمل اليوم عناصر أساسية في تشكيل جانب كبير من جوانب البنية الثقافية في مصر . وفي استحداث أن تعتبر شيوخ الأدوات الحديثة في حياة الأسرة المصرية واستعمال الأجهزة (الالكترونية) في الإدارات الخاصة والعامة وظهور الفكر الوضعي في ميدان النقد الأدبي وتطور في الميادين الفلسفية خاصة مظهرًا من بين هذه المظاهر .

ولقد نرى مظاهر أخرى في ميل الفرد المبدع نحو الاقتصاد في لغة التعبير الفني والاعتماد على الجمل القصيرة المكثفة وفي رسم شخصيات مجردة لا تنتمي إلى زمان أو مكان معين . وفي تحول اتجاهه الأدبي من الواقعية إلى الواقعية الرمزية . وفي تحله عن معالجة الشكل الروائي التقليدي إلى ميله نحو معالجة الأشكال القصيرة في ميدان الأبداع الأدبي بصفة عامة .

- ٦ -

إن شكل العلاقة التي كانت قائمة بين الفرد وبين الجماعة في المدن الكبرى قد تغيرت نتيجة فقد الإتران للشود . أو بالأحرى نتيجة فقد تكاملها النفسي الاجتماعي ويظهر أثر ذلك بوضوح في سلوك الفرد نفسه في صورة الشعور بانفصاله عن الإطار العام للمجتمع . هذا الشعور يبرز عند الفرد القاهري عندما يكون الشعور بعدم الإلتزام مع المجتمع شعوراً بارزاً . وتحت هذا الشعور ينتج مجموعة مواقف ذات دلالة خاصة تشير إلى عدم الحاجة إلى الإلتزام بالجماعة . ومن أبرز مظاهر هذا الشعور هو الإندماج السطحي أو الضمني في الجماعة أو شعور الفرد القاهري أنه يمثل قوة مستقلة تفصلها عن الجماعة حدود واضحة

الذي يعوى

محمد كمال محمد

في البعيد، قبل إغماضة العفوة، لمحها غائمة الملامح في حركة التواثب وسط السيارات المتوقفة للضوء الأحمر .. لتقلقل تحت الحاجر المرتفع، خز طرفة المذهب مؤخرته ..

انفتحت عيناه تنفض الغمضة .. انصر جلد الإغفاءة لهجمة الغلق ترج صدره ..

في جواره كانت صحف الصباح المثقبة دون بيع تفتش رصيف الميدان .. بنى واقفا دون أن يحملها ويتقافز في الشارع حاويا بنداها ..

غطا بجوار الرصيف ثم توقف لا يريدها أن ترتاب في مراقبته لها .. عاد إلى حجره في ظل الكوبري المنخفض .. أسند رأسه إلى القائمة الأسمنتية الباردة ..

هدرت أمامه دراجة بخارية فانفض مزجها، ساله راكباها عن الصحيفة المسالفة فرد متوترا أنها لم تأت بعد .. أعصابه المتهاوية تتزامن مع موجة خوف واكتئاب .. تلمس لتأخر الصحيفة التي لا تحي إلا بعد أن يرققه السائلون عنها ..

أطلق نظراته تجاه ابنته بالقلق المبهم ينشب أظافره في داخله .. ابتساعتها تضمها على خشيها وهي تلوح لراكبي السيارة يملب المتأدبل الورقية .. تتراجع متوقفة الانبساط .. مبل على سيارة ثانية بانبساط جديدة .. تبقى خصلة الشعر المسدلة على جيبيها ضاحكة ..

حول وجهه بعيدا عنها .. تشاغل بالنظر إلى واجهات الدكان الثلاث على ناحية الشارعين .. حلق في لمة المقاعد المعدنية المكونة تغطي الرصيف عند باب الدكان .. تلوب يده من قسوة طول النهار إن لمست واحد منها ..

تزاومت الأصوات في مداخل الشوارع الثلاثة وسط الميدان ..

في صفرة الشمس الواهنة يرق خصرها بحزمه الذهبي .. تلاحقها العيون من داخل السيارات تنظر بساقيها الملقوفتين على الرصيف .. غطواتها في أرض الزقاق صمية يكعب الحذاء المرتفع يبدل بالواطىء .. ينفترج حتى نهايته في طين المجاريير الطائفة .. تحاجر غسل وجهها في الصباح لكي لا تفقد الشبر الباقي دون مياه ننته

في أرض الزقاق لصق جدار البيت .. تشيح في ضيق عن لمة النسوان في مداخل البيوت يمتدح بمتباتها من الطمع الكريه .. تلقى بوجهها لصبور الماء عند بائمة الزهور في دكانها المجاور للميدان ..

عوى بصحيفة المساء متقافزا، بلوح بنتاج الثانية .. تلتف حواليه عندما اقرب من حلب المتأدبل فوق الرصيف لتطالع في الصحيفة رقمها .. قيمتها القطنية ملقا فوق علية الكرتون الكبيرة لتعري شعرها الفاجم .. تحملت القميص الواسع الموسوم في الظهر باسم المتأدبل، لتليس بلوزة ضيقة زائقة اللون .. تتبادح حين يقترب منها .. ينزل الشارع فتصعد الرصيف .. تنيم العلية الوردية الناعمة على حذاء المتطرح بلونها .. فائنة كامها ..

تقلت حركة السيارات .. لمحها واقفة عند واجهة الزهور تنشر الصحيفة التي اشترتها صاحبة الدكان بين يديها .. أسرع إلى فرحتها .. احتضنها مباحدا بين ذقنه النامية وخدها كي لا تؤذيه خشونتها .. وهي تعانقه أحسن حناياها .. لكن لمة أشياء تحبسها تحت جلدها .. يود أن يعرلها ليحملها، مثلما جعلته يحمل وهي تكلمه عن الجامعة .. كان يسأله كم بقي لها من الشهور لتتوظف بالشهادة التي تنتهي، هونت عليه أنها تستعمل بطريقة ما .. قال لها كون قرية عى ..

تركته حل رصيف دكان الزهور وذهبت بتأدبلها .. استكانت حزمة الصحيفة تحت إبطه وارتكن إلى الجدران .. حذل بيده الحالية طاقته وعينه عليها في البعيد .. يحس بالساعات تلبل أخاه أن تنفطر وشيكا إلى دقائق تضع حملها .. فمن الذي تلغ يده في الدم المنسرب من القلعة الغامضة .. يعلم الأحناء .. ويبحث من بينها الحيل السرى ؟

« رأيت أمها من يومين في سيارة أجرة مع زوجها .. جرت ثقلها »

تصلبت ملاحه .. حلق غالبا في وجه المرأة .. ثم حلق هناك .. أعطط بالسماح لها تلك المرة بزيارها ..

عوى :

« كنت أظن أنها مرة .. وتسى »

قالت بائمة الزهور :

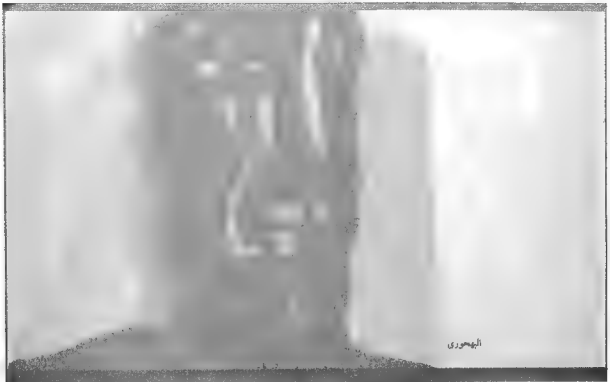
« ربما تتسلك أنت »

أجطل .. ماوت نظرتة على وجه المرأة مرتعدة ..

ما يكسبه يغمه تحت يديها .. الطعام ما تشتهيها نفسها .. تشتري الشطائر من مطعم كبير .. تمتع من اللحم لأن زهته تثير معدتها .. يحيرها لها بالسلك والدجاج .. تأكل الممس بالزبد لأن الزيت رنخ .. ترتب اتصال الليل حين تنقطع الأقدام على السلم في مدخل البيت، فتضخ كتابها خلف الباب المغلق تاركة الحجرة الأرضية الضيقة، وقلمه للضوء في نومه .. لها الآن عالم يخفى .. تلاصق لمة الإستخفاف .. لا ينقصها إلا أن تعصب عين حتى لا تقع عليها في قربا من .. القلب موجوع عليها .. جفت عروفي عطشا فمقي تبتل والساقية لا تفرج ماء .. حلت لها الكمك على ألواح الصباح لية العيد .. ملأت الفرن عواء عندما احترق صفان من الغريبة التي تمجها .. رششت السكر على الكمك وحللتها من فرشها لتأكل قبل أن تنام .. تخاف الظلام لكنها لا تملك أن تمحو الليل ..

« كنت اسكن قرب الزقاق .. أعرف أمها »

حول من المرأة عيين منكرتين .. قوية متمردة كانت .. ناكلت ثورجها .. تضربني إذا عويت غضبا .. تنفترج ملاعها كأنها



البحارى

الدروة .. وسطها كانت خوذة الشرطى تحت الشمس تلمع بلون
الدم ..

قبل الإغامة يتلقفه الفلق الغامض .. عندما ينقل جفناه تلميم
ملاعها ..

ارتطمت ساقه حزمة الصحيفة المسائية فانتفض من الغفوة ..
التي نظرة متكاسلة خلف سيارة الصحف وهي تتوسط الميدان
مبتعدة .. جاءت مبكرة هذا النهار .. فك الدوبارة من حول
الحزمة وحلها تحت إبطه .. والميدان الهائج يتنفس القبط ..

صرخت فرملة حادة وسقط رجل تحت عجلات سيارة ..
انحسرت نظره عن المشهد وانخطفت ناحيتها ..

لمحها هناك تقفز داخل سيارة .. قفز معها قلبه ..
جرى ..

تطايرت علب للمناديل متقلدة أمام قدميه ..

تصافر الميدان .. تقاصرت مساحته الواسعة .. انكمشت إلى
أشبار .. هيرته السيارة في دورة عجلات واحدة كوكبة لعلب .. في
بطنه غطست وانذغمت طالعة في الجانب الآخر ..

لكنه رأى ابنته في جوار رجل ..
ركض خلفها ..

كرشفة نصل اخترق صدره الخفيا في سجنه .. يتكتم لسانه ،
يركبه ليطلقه من قيده بصرخ يتنادى ..

تساقطت من تحت إبطه حزمة الصحيفة تفرش الأرض وتدهسها
السيارات المارقة ..

اختبأت السيارة في مطن البعيد ..
دار بمجمل كذب .. معطوب الساق حول متاديلها المبرثة ..

عوى ..

تشم رائحة كريهة .. تنقلب معدبا شيئا .. تصرخ وهي تنصهر
هتفى في يديها انها تكره عوالى .. لو أنها حرة في اختيارها لتركتنى -
كلب لا يساوى - ونجت .. ستقعد عقلها كيوم فقدته حين رضيت
بى .. يوما ستقتلنى .. تمزق صدرى بأظفارها .. كنت أسرق
اذنأى حيزا حتى تنزف الدم وأنا صغير يقلد الصبيان عوالى ..
عندما قال لها أحدهم تعالى اختارت حرة الاختيار وذهبت .. قالت
البيت بيرامها لا تطلقها لكى تمود .. هويت عندها مجروحا ..
وليتنى مقتول .. أنت حرة بالورقة لك أعطيها بغير عنوان أرفعه ..
لا يجب أن أخطو أكثر .. على أن اتوقف في أول الطريق لكى أبقي
لابقى .. تندثر بتأليل الثياب في الشتاء ولا تملك أن تنقى الوحشة
والبرودة في عالم رديء ..

خلف عמוד الإشارات الضوئية وقف بصحف الصباح ..
يخفص الهواء لكى لا يزعج الناس .. مكتفيا بذراعه المرفوعة
بالمجلات وحزمة الصحف تحت إبطه ..

في فم الميدان برقيها خطر عبر الشارع أمام صف السيارات
المتوقفة .. منذ ساعات نزلت من سيارة الميكروباس التي حملت حل
سقفها علب الكرتون ممتلئة بعلب المناديل .. أسرع إليها ليطقلها
مهما إلى الرصيف .. اخذت منه نصف جنيه اعطته للمسائق فعوى
لها يقول نصف الجنيه كثير .. هيست ملاعها محتجة .. نزلت من
اذنها حلقة كبيرة على هيئة قرط ، ونظارة جبينية سوداء تغطى
عينها .. التفتعت علب المناديل من الكرتونة وابتعدت تبختر جنب
الرصيف ينتظرون الجيتز ..

تدافعت السيارات تفرق إلى مداخل الشوارع والشمس تتراجع
لكنها تصب النار بمد على أرض الميدان .. مال بوجهه على حزمة
الصحف ليقط لأحدهم واحدة وعينه عليها في البعيد .. مالت
بوجهها إلى نافذة سيارة تتسم .. اشتعلت أصابع قدميه في الحذاء
المخاط بالرقع المتهيب .. صعد الرصيف لبقعة الظل حول الحجير
المعد .. كانت أرض الميدان مفروشة بالسيارات الزاحفة ساحة

جان بول سارتر : حياته وآثاره



د. هيام أبو الصين

في الخامس عشر من إبريل ١٩٨٦ توفي في باريس أحد أعمدة ما سُمي بالمرح الفرنسي الجديد في الستينات من هذا القرن ، كاتب غير معلوم الأصل ، صعب المراس والتحدث ، عاصره مؤرقا يتخبط في ظلام داخلي

مُذَكِّم ، يبحث عن الحب ، لكنه يتنفس الكره والعنف ، ويستمرى به البغضاء ، يدافع عن المضطهدين والضعفاء ، ويصب على أهل بلده اللعنات ، إحتقاد السجن سلافاً ، والتشرّد دنيا .. أتق الأمن ، وقوات حفظ النظام ، وأثار ثائرة الجيش ، وأخرج وزارة الثقافة حين إحتضته ، ولم ينتج بما أتاه داخل بلاده ، بل أدت مواقفه المتطرفة إلى حاسيات بين فرنسا

وبعض الجيران ... إنه «جان جويه» - القديس الشهيد ، في نظره الفيلسوف جان بول سارتر ، و « قديس الشر » حسب رأى الكاتب هنري باتاي و « غرة كتاب عصره » على حد قول الشاعر ، جان كوكتو ، وكلهم من زاوية معينة - محق في نعمته بهذا ، وذاك ، وإن كنا نفضل بدورنا أن نسميه حصاد الشوك .. بل الأشواك !!

« الطرافين » (١٩٤٨) ، « نورتدام البورود » و « يوميات لفس » (١٩٤٥) . وهذه الأعمال تروى قصة حياته وكيفية تربيته في برلين الرثيثة ، وتتحدث في صراحة قاضحة عما يلبور في السجون ، فهي تندرج بالكمال في سويسريوليا الأدب ، وتشكل وثيقة نفسية اجتماعية صادرة عن شخصية « غير مرمية » . وقد أثارت الرأي العام المحافظ والمعتدل على السواء خاصة لما تضمنته من تحدي للقيم وتفتي بالمورفات .

وفي الواقع أن هذه الروايات تستحق نظرة فاحصة لا سيما وأن جان جوبنيه يعتبر « حالة » محيرة . فما من شك أن مشكلة هذا الكاتب المتشرد الموهوب ، نبئ الشر وتضيق المساكين ، ترجع إلى المهد ، وتنتبع من حرايته « المطلق » ما يربطها عضو - ببولوجي - عاطفي ، مما اصططحنا على تسببه نسبة السدم أو صلة الرحم . فهذا الطفل الذي عرف بالرواوعة المتغوى قبل أن يتهم بالسرقة ، كان يخفي وراء هدوله الظاهري معاناة طاحنة تفجرت مع أزمة المراهقة ، وتجلت بشكل خاص في موقفه من جوبنيه ومن الجنس الآخر . لقد ثبت أن جان جوبنيه كان حريصا على معرفة أهله . ولما بلغ العشرين استطاع الحصول على مستخرج من شهادة ميلاده فوجد أنه يحمل اسم أهله شأن أي طفل مجهول الأب . وترجع جوبنيه فوراً إلى العنوان الوارد في شهادة الميلاد غير أنه اكتشف للاسف أنه لم يكن سوى عنوان المستشفى الذي ولد فيه ، أمه إذن وضعت ، وتركته ، ووصلت عنه إلى الأبد دون أن تحلف أثرا يمينه يوما على الحلاق بها . . . هل كانت هذه الأم معلومة إلى حد لا يسمح لها بتعاقبها خاص ؟ أم انها حرصت على إخفاء شخصيتها إلى أقصى حد لسبب ما ؟ لقد تصوروا إنسانه بأثمة عاجزة عن مواجهة الحياة ببولسودها . لم يفتقد عليها بقدر مارثي لحافها ، وظل طيفها يرسم له في ملاعب مارثي « قلبية الحياة » ، المغلوبة على أمرها ، ومن هنا كان تعلقه بولسودها ، والمرأة التي تقدمت بها السن وصحتها الألام ، وتلك التي كان يلقي بها في الشانق للمرية أو المتواضعة ، تكافح بأى سبل كانت من أجل لقمة العيش . ومن هنا جاء أيضا عطفه على المرأة الكاحدة التي لاحظته بالذات في مسرحية « الخناكس » (١٩٤٧) ، وقد يكون ذلك أيضا من أسباب كرهه للعلاقة البيولوجية بين الرجل والمرأة التي تؤدي إلى ميلاد أولاد قد يتعبدون مثله (ورحم الله شيخ المرأة حين قال : هذا جناه أي ظن وما جيت على أحد) . لقد تَرَدَّد جوبنيه على النظام والمؤسسات بشكل عام ، وإذا كان المصنف الغرير قد أباح الملاحقة « الحرة » بين الجنسين ، ورأى فيها شيئا « طبيعيا » فما نحن أمام « حالة » معلومة شيئا أن هذا المجتمع لم يستطع أن يكتفل بالسعادة للإنسان الذي تتمتع فيه مثل هذه العلاقات . لفس في ذلك أن جوبنيه هذه يصف حياته « وحيدا طريدا » كان يحجم

قلبه للأب والأخ والصديق ، إلى إنسان يشعره على حد قوله - بأنه « يتحد معه ، ويتكلم روحا وقلبا وقلبا » وهذا التعطش الصارخ للحب والعطف والأخوة صورة الكاتب في صفحات « ورواية » مؤثرة تتعارض غالبا مع غيرها من الصفحات التي تتضح بالعنف الدموي والحقد الأسود واخرى يعلن فيها بنظرته متعجزة كرهه بالقيم والمثل ويتجاسر بإرتكاب المصاص والحرامات . . . لذا فلا عجب إذا سقط عليه المستحكون القيم ، المؤمنون بالرسالة الأخلاقية للأدب . أن كتابات جوبنيه تطرح في الواقع معادلة صعبة . وربما زعم البعض أن تصوير الفلاس والمساوي قد يضمن على فهم جلورها وعارولة الإصلاح لثاوي وقوعها . . . لكن هذا الموقف « المتأرجح » غير متصور داليا لدى القارئ ، وهناك فرق كبير بين « تصوير » الفساد ، و « تزيين » الانحلال . . . شير أن كتب جوبنيه لها قيمة أدبية أخرى ساعدت على رواجها فهي تتناول بشكل جديد بعض التيمات الخاصة في الأدب الفرنسي بل والأوروبي ، والتي تمس شرائع عديدة من الفراء بما لها من طابع إنساني . فالسيرة الذاتية تلائم كل الفئات ، وتثير الفضول بالذات حين تستكشف صيغة الحكام ، ويكون البطل الذي يقوله « أنا » هو الكاتب الذي يمس بتجربته الشخصية للفلم والقرطاس والذي يضم في نفس الوقت للكاتب الاجتماعي الذي يصف الفراء .

وهذه « السيرة » تتناول في حالة جوبنيه موضوعات أخرى عديدة من أهمها قضية الطفل الضحية ، والمص ولبيد اليأس ، والشاعر الشريد . فممنذ قيام المجتمع الصناعي ، وتضخم المراتز إلى معترك الحياة ، واختلاطها بالرجال في بيئة غريبة عليها ، اختل التوازن الأسري وظهرت مشكلة الأطفال غير الشرعيين ، والمشردين ، وغربهم عن مهائون من الجوع والمطفي والاضطرابات النفسية وقد صور هذه المشكلة أمة كتاب أوربيا في صفحات غندلة نلسكر من بينهم فيكتور هوريسو (اليوساء) ، واندرسون (بساعة القناب الصغيرة) ، وامل زولا (جوف باريس) ، وتشارلس ديكنز (أوليفر تويست) ، وجول فافس (الطفل) ، وهكتور مالو (بلا سرور) ودوستوفسكي (المراهق) ، وجول رونار (بولك دو كارت) . . . واخرين غيرهم يضيئ المجال من حصرهم . وفي كتابه « يوميات لفس » يشرح جان جوبنيه كيف كرون المجتمع هو الذي جعل منه لصا ، ومع ذلك يجب أن نفرق بين وضعه ووضع جان فالفان (اليوساء) الذي اضطر أن يسرق رغيفا ليسد به بوقه ، فهاش مطاونا مدى الحياة رغم توبته وكل ما قام به من أعمال جلية لمساعدة الموزين واليوساء . . . أن « يوميات لفس » تذكركنا بقصة « مول فلاندرز » للكاتب الإنجليزي دانيال ديفو التي تضطر بطلتها إلى احتراق السرقة حتى تضبط

الحاجة ثم تعاد عليها وتستمر في محاربتها . وكتاب جوبنيه الذي يصور مجتمع صغار الفلوس في صورة مشوقة حافلة بالمغامرات والحركة و « الشطارة » . . . ويوحى « بساطة » إن ارتباك الحرامات والمفاسد « غيرنا » طبيعي ، وضرب من عبث الشباب من ذلك النوع الذي « بين الشر » ، وقرانه خطر فعل على المراهقين والنشء . . . أن خيال الكاتب وقلمه الرشيق الشبال كانا أكبر حزون له على تدبير هذه الصفحات المثيرة المؤثرة التي « أراد أن يخرج بفلسها من السجن » عن جريمة تبرير موقفه وأثبات مواهبه (وقد نصح فيها أراد)

وهي تندرج داخل القيا الرئيسية الكبرى أو بالأحرى « الأسطورة التي اختوت كل هذه الموضوعات ، ألا وهي أسطورة « الشاعر الشريد المتشرد » ، أسطورة تحظى بشعبية خرافية ، وقد جلورها في الأدب إلى العصور الوسطى ، بل إلى ما قبل ذلك . ويبدو أن جان جوبنيه - من الناحية الأدبية على الأقل - كان ينتبه بشاعر عصر النهضة « فرانسوا فيون » الذي حكم عليه بالأعدام شفا كتبت مقطوعة شعرية تحت عنوان « الوصية » تستر الدمع وتحرك أقي القلوب الموات . . . وما هو جان جوبنيه يتناول نفس الموضوع « فرانسوا فيون » يؤلفها ثاين « صديق السجن » ، وقد حظيت هذه المقطوعة بتقدير شعراء العصر الذين أخذوا على عاتقهم مهمة استصدار قرار المغفوعة . . . أما علاقة السجناء فلم يتخذوها ما قال بل يتحكموا عليه وعليها . . . فكل شاعر ليس بالضرورة لافق ، ولا كل نزلاء السجون شعراء !

نتنقل الآن إلى مسرح جوبنيه وهو أهم ما يميزه بالنسبة لأدب العصر . وهو يضم خمس مسرحيات كتب معظمها بعد أن غادر السجن ، وصار نجيا لأعما في سباه المجتمع الأدبي الباريسي ، تتنافس على استبانه الليلات ، نادرة التلعب القيمة . . . وهذه المسرحيات هي : « رقابة مشددة » ، « الخناكس » ، « البسكوس » ، « الزنوج » ، واخيرا « البرافانات » ، والسمات المشتركة لهذه المسرحيات هي اختراؤها أولا في المسار الذي جوده انطون آرثو ، مؤسس « مسرح العنف » الذي أعطى للحركة والأشارة الأولوية على الكلمة « التي استهلك واصبحت جوفاء عاجزة عن تحريك المشاعر » ، ثم التزامها بالدفاع عن المظفهلين واليوزين في « تجسيد حركي » صارخ ، حد احيانا عن اخلاقيات الملة ويعطى إلى حد الانكشاف ، مما تسبب في حبس بعضها عند صدوروا في باريس ، وتقديها في لندن أو برلين في مسرح مقصور على أعضاء أحد النوادي الخاصة .

مسرحية « رقابة مشددة » (١٩٤٩) امتداد للسيرة الذاتية ، بطلها ولورا « أي الصريح »

هو المؤلف ذاته ، وهو يتحدث عن نفسه وعن رفاته بأسلوب له مسحة فلسفية تصرفية ، كما لو كانت العلامة الطبقية هي الخارجين عن القانون تخضع لتأسيوس مقدس ... فوق قمة الحرم يتربع المجرم الأكبر في عليائه ، وهو محبوب من الانظار ، محيط به حالة من الأجلال يحكم عليه بالأعدام لاقتراحه القتل و عمدا مع سبق الإصرار ... يليه في الأهمية زيوفار (ذو العيون الخضراء البلى ارتكب القتل في لحظة ثوره وعن غير قصد ... ثم موريس وهو شاب وجيل ، جانين ، في السابعة عشر من عمره ، ومحظى بحماية هذا الأخير ، وفي أسفل السلم ، ولورفا ، فهو مجرد لعن بسيط ... لا أكثر ! ويقرر ولورفا أن يرتكب جريمة قتل ترغم من قدرته في نظرية الأكبر ولا يجد أمامه سوى الشاب الجميل فيقلته ... كي يخلو له الجبل ... لكن زيوفار لا يستجيب ، بل أن رد لعله يكون عكس المتوقع ، ويضرب على ولورفا ، بالحماية والعطف الذي من النفس بها حين ارتكب جرمه ... شأنه في ذلك شأن المومنة والعدالة الإلهية ...

يؤكد أن ثوره اولا بالرقابة في فرنسا حذفت أجزاء كثيرة من هذه المسرحية كما تزم جينيف سيرر (المسرح الجديد) أن جوينيه يرتب إبطاله حسب الترتيب الطبقي في المجتمع الكسبي ، وأن ما تأثر بالظلم والظلمات في عملية الخارج التي قام بها بنفسه والتي تعتمد على الحركة المتناسقة المضبوطة ، وتضيق من جانبنا الصلة المسرحية بين رقبية مشددة ، وحاسدي مسرحيات سائر ذات الفصل الواحد وهي الباب المؤبد ، (أو جلسة سريّة - حسب الترجمة العربية الحافظة لهذا العنوان) ، فها ، الشب والزنزانة التي يعيش بداخلها ثلاثة سجناء ، بقاعة وجهم التي سارت حيث نرى أيضا ثلاثة من المجرمين وزج بهم في هذا المكان الذي لا يستطيعون أن يلدنوا من بابه المؤبد إلى الأبد ... كمثل مهم يحكي ماضيه ، وكل مهم ومحاسب الأخرى اقررت يده ، ويرى نفسه في الصورة التي مثلت في ذهن الآخرين عنه .

وهؤلاء الأخرى هم البدين يشكلون وجهم ، بالنسبة له - وحسب قول سائرر ونحن إذا تناسينا الحدوث - وتفاصيلها والظاهرة - نجد أنه إلى جانب الجسد الميتافيزيقي الفلسفي الواضح لدى سائرر (الأقال - وضوحا لغير جوينيه) تتناول المسرحيات قضية جوهرية ، الأرواح الإنسان وحكم عليه ، بالخضوع لرأي الآخرين فيه وحكمهم عليه ، وهو حكم قد لا يستند إلى عدل أو منطق ، ومع ذلك لكل مسرحية تتيج من تلك الصورة التي يجلو للغير أن يكونوا عنه ، ويفرضونها عليه ، لدرجة يجعله يرى نفسه من خلالها ويلتزم بها تصبح مظهر الدائم الذي يقيم وجوده ، للفعل .

وكل مسرحيات جوينيه تقوم على هذه المثولة نحن ما أراد لنا الآخرين أن تكون ، وسنظل اذن كذلك إلى الأبد ، فها للعبث . وهذه الفكرة الأساسية هي الحجة التي أقام عليها جوينيه دفاعه عن نفسه و سقوف لها فأصبحت لها ، وهي أيضا من أسس الرابطة الفكرية التي تجمع بينه وبين سائرر ، من حيث تسكيها بإندلية الشهيرة بين ولورفا والخير ، أو بين الظاهر والكنهية . والإنسان يظهر بالظاهر الذي يشكّل المجتمع له ، ولكن هذا الفكرة و قناع ، يعتاد عليه ويتصرف بوحى منه ويصبح عبدا له ولا يستطيع الإنسان أن يسرد حروبه وفاته ويوجوه إلا إذا نزع القناع ... لذا فها أكثر الأتمة والمقنعين والمتكرين في مسرح جان جوينيه !

في مسرحية والحداثة نرى خادمين تتنكران وتلعبان معا دور الخادمة والسيدة . ويصبح الحوار من مدى وضاعة سيدتها ، وسوء معاملتها لها ... واذن الخادمتان هذه الحقيقة المرّة التي كانت خافية عليهما قبل اللعبة التكرية ، التي غيّرت نظريتها للأسود ، تقار الخادمتان التخليص من السيدة ، وتلدن لها شرابا ساعا ، لكنها السب ما لا تشربه . وينتهي الأمر بالخادمة التي تلعب دور السيدة ، بأن تشرب هذا السم الزعاف وتتحرر ... لقد لعبت اللعبة اذن حتى النهاية - ليست زينة السيدة ، فتشبهت بها ، وتقتصد شخصيتها ، ولقيت المصير المحتوم الذي أهله الآخرين (الخادمتان) ... إن هذه المسرحية ، التي جانب دفاعها من الخادمت ، تقدم لعبة الحقيقة القائلة على التكر والانتاع بالقناع ، الحياة التي هي في نظر جوينيه (تمثيل في تمثيل) شأن هذه التمثيلية أو المسرحية التي تلعبها الخادمت داخل المسرحية الأساسية . وتكتيك المسرحية داخل المسرحية ، نجده يتكرر لدى جوينيه ، وهو قوام مسرحيته التالية : « البلكون » (١٩٥٦) . فهنا البلكون أو دار الأروام يتحول بالكامل إلى تمثيلات فردية أو جماعية تدور هنا وهناك داخل إطار المسرحية الشامل .

وهذا « البلكون » بيت للدعارة ، يدخله من يشاء ، وتقتا يشاء ، « بليس » ما يشاء ، ويتكرر كفيها شاء (أو قل أنه يثير قناعه للمحد ...) ليلعب الدور الذي يشاء ، ويعتق ما يراوه من إلام وأروام ، تنصع في نهاية الطاف عن حقيقة ذاته الخبيثة (حسب المفهوم السريالي) التي يخبئها عن الآخرين حين يكون في مجتمع الناس يراقبه ويفرض عليه صوته ومظهره ... الموضوع المحرك للمسرحية هو الثورة الفرنسية ، وكما حدث عام ١٧٨٩ يتصير الشعب بقرعه وتيار للكلية ... ولكن الأمور تتقلب وتزعم ثمار الثورة حين يقبل الثوار البطل من صاحبة « دار الأروام » أن يرتدوا « ملابس » الملكة والنبلاء والحراس لتهدئة الحال - ويضلل بهم « الزى التكرى » فعل السحر ... ولأن

زعيم الثوار فيليس بدوره لباس رئيس البوليس ويتصحر (مثلا انتحرت من قبل الخادمة - السيدة) معلنا نهاية الثورة وعودة الأمور إلى نصابها . نعم ... لقد انتهت الثورة وعاد كل شيء إلى سابق عهده حين « تشبه » الثوار بأسباب الأس - نسوا حقيقتهم فوقعوا في الشوك ...

لقد كانت الثورة الفرنسية وما أعقبها من أحداث ، وهزجة ١٧٨٧ وما بعدها من اضطرابات وقلل ، والحروب الأسطورية في الآليات والأديسة وما ترتب عليها من مأسا ، من الموضوعات التي عالجها « المسرح الجديد » بطريقة عصرية ، وبالفلسفة المسرحية والكاريكاتيرية المثارة بشارلي شابان والسينما الصامتة .

وجوينيه يسخر هنا من شعب ويمزج فشله إلى تنكره لمبادئ الثورة . وسخرته هنا ضاحكة باكية ، ولكنها تصبح عفا وإيلاما ومجرما حين يتحول في « الزوج » الصراع الدماي بين البيض والأسود .

مسرحية الزواج (١٩٥٨) من أجود ما كتبه جوينيه . وعلينا أن نوضح من البداية أن كلمة « زنجي » تحمل بالفرنسية إلى جانب معناها الصحيح أكثر من معنى تجازي ، فهو الأسود ، والمبد ، والشخص الذي ضاعت حفرته الإنسانية ، وهو يمثل في نظر جوينيه كل من سلبت حريته وكرامته بسبب الاستعمار والابتعاد ، خاصة أن هذه المسرحية ظهرت عقب استقلال تونس والغرب (١٩٥٥ - ١٩٥٦) وتزامنت مع الاضطرابات التي اجتاحت في الكونغو ضد بلجيكا ، وقيام الجزائر عن بكرة أيها مطالبة بالاستقلال .

ويضع من مجرد قراءة للمسرحية كيف انها عند التمثيل تحمل المسرح إلى سلمة للتسلل الجماعي يتخذ صورة كوابيس ، وتغوص بالظفر في عالم الخيال « الأسود » ، في أنثون من السحر والتأويل والتعاود ... وتختتم السهرة باستنزال الملحن في المغلفه المسرحية ، انها المواجهة بين الأسود والبيض في أشكال متعددة ، تصاعفها وتبرزها المرابا المتعاقبة ، والمتنازع التمثيلية المتبادلة داخل المسرحية نفسها ... شرذمة من السود جاءوا بملثون أمام البيض « الصورة التي كسرها البيض حينهم » ويحكمهم طبقا لها ، ويتحول المظهر إلى مشهد مزودج : هناك مجموعة تلعب دور السود ، وآخرى تلبي القناع الأبيض للمسرح لتلعب دور البيض « أي صورة البيض حينما وسخت في لذهان السود عبر قرون القمع الاستعماري » .

ويعد عالم شخصيات كاريكاتيرية : الملكة والأسقف والقاضي والمقائد ... ومعهم تتلو السلطة الدينية والدينية التي سبق للكتبات أن تكلل بهم في مسرحية « البلكون » ، وها هو الآن يكبل لهم الصاع صاعين . والسود في هذه

التشيلية يرتكزون من الأعمال والمعروفة عنهم ما يجعلهم أهلاً للعبوة التي يفرسها البيض عليهم . ويستند البيض « المتكرون » لتفسيذ الحكم » ، ولذا بالصعج والصباح يتعالي من الكواليس ويلا أرجاء المسرح والفاعه ، وترد ابتهان من الخارج (كما هو الحال في المسرح الاغريقي) تقول أن الخيال أصبح حقيقة ، وأن ما يجري له خشبة المسرح وثيراً ، وقع بالفعل خارجه : ان الأبيض قاموا ترواً بإصداً أحد الثورين السود ... عندئذ يدخل المثلثون السود في ثورة فعلية عاتية ، ويحول المسرح إلى حفل ديفي اسود ، اذيقوم الزوج بتلاوة التراتيل والتماويل ، ولقد ابدى البنايح والأضحية والغرائب ، وكتفيرا من فذهب ... ولنا ان تتبادل من اى ذنوب يتحدث الكاتب ، والسود هم لظلمون المغلوبون على اسرم ؟ انهم يتصرفون بوحى من عقدة الشعور بالذنب التي اوجدتها لديهم البيض باقترائهم عليهم وتقومهم في نظر انفسهم . ولأيد ان يرتبط بين هذه الصور وبين الحركة الأدبية المعروفة آنذاك باسم « الزنجية » والتي كانت تضم كتأب المستعمرات « الناطقة بالفرنسية » ومعلمهم من السود « الملونين » أمثال سيزار وجوسيف وغيرهم من وجدوا مبرجوا ادبيا في « اناشيد مالدور » للكاتب لوريامون . فهم قد تفرقوا في صراحة وتحديرو بمسؤولهم وجوبهم وكنام يقولون للبيض « هذه الصورة البشعة من صنع ايدكم » ، وجوبه ايضا في مسرعيه هذه ينحو باللائمة على البيض وعلمهم مسؤولية تلك الوحشية التي تسببوا للسود فأصبحت طبيعة ثانية لم يتصرفون من مطلقا .

أن المشكلة تعدلى اعتبارات الاالوان والجناس ، انما الحركة الانسانى الذى يقسم عن الواقع قصرا ، والذى يستحيل عليه التوصل الى الوجود (اى تحقيق الذات المفهوم الفلسفى) ، فيظل يدور حول نفسه في سجن المظهر والأساطير والأوهام ، انما حسب التوازن الفرعى الذى اختاره الكاتب لحسريته وماسة التندب

نصل الآن الى آخر مسرحية كتبها جوبنيه وهى « البرافانتات » (١٩٥٨) والتي تناول فيها بشكل مريع الصراع الدائر حينذاك في ارض الجزائر ، بين الشعب ورجال المقاومة من جهة ، وبين الفرنسيين المستعمرين وجند الاحتلال من جهة اخرى . وهذه المسرحية لها قيمة فنية اكيدة من حيث الأساطير والتجسيد ، انما حسب التوازن الفرعى الذى اختاره الكاتب لحسريته وماسة التندب

ساحة القرية يتوسطها بيت الدعارة ، وهو من الصور المتكررة لدى جوبنيه ، وهذا البيت يشير هنا الى الارضى المباح لكل من هب وبه ، وفي الطابق الثالث حاويات البقال او بمعنى اصح « المراد الفخائية » ، والسجن الذى اعاد لاستقبال « القائد او الابضى » وملك للصروس ، اما الطابق الرابع فهو محجوز لاستقبال الاموات حين يرفعهم البلاد الى حيث تتلاقى الصراعات ...

وتتكون المسرحية من خمسة وعشرين لوحة ، وتشتمل على مائة دور موزعة على عشرين عملا ، يرضى كل منهم أكثر من دور ، وفيهم من صعدهم وهبوطهم يخلقون جلبة ويعطون انطباعا بالتحرك المستمر بترزه الأشكال المختلفة المرسومة على البرافانتات فيصور المشاهد ان هناك عدد ضخم من الأشخاص والاحداث . والاربعة عشر لوحة الاولى يدور الصراع بين العرب والفرنسيين ، اى بين الضحية والجلاذ ، وفى اللوحات المتبقية يتشاكل المطلق ليسع المجال لنوع من التفتازيا السوداء يتزام فيها الاحياء والاموات ، ونرى جثث الموتى من المسكرين تحرق البرافانتات التي كانت تمجهم احياء ، وتقف حاجزا بينهم وبين رؤى الحقيقة ، وتنفذ منها متدفقة الى الطابق المستمرع على السواء ، متجهين الى منطقة « الملاصكان حيث لا وجود لاسمن والامواء ... ومن علياتهم في الطابق الرابع يرتبط الموتى الاحياء الذين يستمرعون في صراهم بالطوايق السفلى . ويغمر الأبيض » المتظر ، ملك الصروس الذى غيب الأمل المغفود عليه في تخليص الشعب من الطغصنة ، فيحكم عليهم اهل القرية بالاعدام ... وتنتهى المسرحية بدون خاتمة حتى ولا من قبل التساؤلات ... بل بدوهم الكاتب الجميع الى انشاء اغنية لحاتم دون ان يفهم احد ما يعنيه من هذا النشاء ... وقد كانت هذه الحلقة من العيوب التي اخذها عليه النقاد .

هذه المسرحية اشارت ضجة كبيرة عند صدورها ، ومنعت الرقابة تشميلها على عام ١٩٦٦ . وحين تمها مسرح الادويون في باريس اضطرت قوات حفظ النظام الى عاصرة المسرح لحماية المؤلف والممثلين من سطخ الساعطين . فهى مسرحية استفزازية تتحدى للشار الانسانية في أكثر من موضع . وتذكر على سبيل المثال التكنيل للملرى « يثث المسكرين » على خشبة المسرح ... والتلمحات النابية الى « العلاقة » التي تجمع بين بعض شخصيات القرية ، والتي كانت على للحرمات والقيصات ... الخ ولا شك ان حرية الرأى مكفولة خاصة في بلد مثل فرنسا ما في الحرية وتقاليده عريقة ، ولكن المسألة هنا تدخل في نطاق الشمل وأعم ، نطاق القيم

المطلقة التي تقوم عليها الحضارة والانسانية ، والتي يدونها يترى العالم في المجبة . وجان جوبنيه « القروصى » لم يكتف طوال حياته من هدم القيم وتوقيض دعائهم ارضاء لزعامة الانتمائية ، ولعدم ايمانه بجذولها . حقا انه يدافع في هذه المسرحية عن الجزائريين ، لكنه لا يقنعهم في صورة أبطال ثائرين ، وانما صومست ولصوص . وهم لا يشدون نشيد الحرية ، وانما تسع خديجة (التي يولد اى روح جوبنيه قد تقصمتها) تنادى « الشر » (بحرف التابع) ان ييب لتجدينا :

« ايا الشر ، ايا الشر الرائع ، انت يا من تبقى لنا بعد زوال كل شيء » ايا الشر المجبة ، انت الذى تستمرنا بتسلطنا بالسلطة . ارجوك ، ارجوك انهيض ايا الشر ، وهيا اغرس بذورك في شعبنا » .

إن هذا النداء صدى للمحد الأسود الذى ظل جوبنيه يكملة بين جوانحه . فهذا الرجل كانت مواقفه حافلة بالتناقضات ، دافع عن حركة التمسور السود ، ودافع عن العمال المهاجرين ، وأهل أفريقيا المسطهين ، وعن الفلسطينيين ، لكنه لم يساند دافعه بالحجج الملمعة والمطلق ، بل كان يرضى أرامه على الحب الكره . من ذلك كله عن الفلسطينيين : « الحق بجبانهم لأنهم أجهم » (السوند ١٦/٨٦) ، ودفاعه عن الضعفاء والمضطهدين يتعارض مع مناصره لعضابة باذر الألمانية (١٩٧٧) لما تقصته الاإرهاب من جرائم شنيعة يروج ضحتها الأبرياء ... وأخيرا فقد نشر « باور - ديلش » عصر الاكاديمية الفرنسية في صحيفة لوسوند عدد ١٩٨٧ سآله فيه عن وأيه بعد إلغاء عقوبة الإعدام من فرنسا ... فإذا بالكاتب يقول إن هذا لا يعنيه في قليل أو كثير ، بل المهم في نظره العرب الذين يجهلون في المضرب من البؤس أو الإعدام ... هذه المواقف الغريبة لا يمكن أن تطوّر على حد صادق للإنسانية ، فالإنسان إنسان سواء في الشرق أم في الغرب أم في المزيح ! ولكن جان جوبنيه ، وهو شخص مريض بالفعل ، لم يستطع أن يفهم من أحقاه وحقه . وكتابه التي على موعة أدبية وقطرة فنية أكيدة « زين » العنف والردائل بطرقة فائقة ، وهذا أمارا جمع عليه النقد في حياته ، فلم يتكره ... لكنه كف عن الكتابة منذ ربع قرن ، وهذا أكبر دليل على أنه لم يعد لديه جديد . سوى تصريحات رنانة بين الحين والحين . لقد حاولنا قلد الإيكان أن نوضح حاله وما عليه خاصة وقد ذكر الكلام منذ وفاة جوبنيه عن مواقفه « المروسلية » و « الثورية » ... وأخشى ما أخشاه أن يتحول إلى « مودة » تمنعها عما تطوى عليه كتاباته من فكر هدام ... علينا أن نميز بين الطيب والخبث ، وما لا يتركه كما لا يؤخذ كله !

ثمة سببان رئيسيان للنزعة الهروبية ، فمن قد
تراجع إلى أبراجنا لأننا خائفون ، ولكن ثمة دافعا آخر
والجتماع والمعلم ، والاعتقاد الذي يعطر للفرد أحيانا ، بأن
عزله تمنحه شيئا أكثر وأعظم مما يحصل عليه عندما
يندمج في المجموعة .. فالجتماع أذى ولكن يزيد من قوته
يكون ذلك الجانب من الطبيعة الانسانية الذي يصبر من
نفسه في العزلة .. إننا هنا على ظهر الأرض لا نستقل
أنفسنا ، أو ننقل المجتمع ، وإنما نحاول إنقاذ الآخرين .
أ. م. فورستر

روائي من عصرنا أ. م. فورستر

د. ماهر شفيق فريد

« ثمة سببان رئيسيان للنزعة الهروبية .
فمن قد تراجع إلى أبراجنا لأننا خائفون ..
ولكن ثمة دافعا آخر إلى التراجع . إنه الملل ،
الاشمئزاز ، السخط على الفطيم والمجتمع
والعالم ، والاعتقاد الذي يعطر للفرد أحيانا بأن
عزله تمنحه شيئا أكثر وأعظم مما يحصل عليه
عندما يندمج في المجموع .. فالجتماع أذى ،
ولكن يزيد من قوته يحزن ذلك الجانب من
الطبيعة الانسانية الذي يصبر من نفسه في
العزلة .. . إننا هنا على ظهر الأرض لا نستقل
أنفسنا أو ننقل المجتمع وإنما نحاول إنقاذ
الآخرين . »

أ. م. فورستر

من مقالة « البرج العاجي » ، مجلة « لندن
ميركوري » (ديسمبر ١٩٣٨) حتى أ. م .
فورستر إلى ذلك الجيل العظيم من الروائيين
الانجليز الذين أثروا الأدب الحديث بروائع

أعمالهم : جيل جيمز جويس ، وفرجينيا
ولف ، ود. هـ . لويس ، وأوليس هكسل .
وعلى الرغم من قلة إنتاجه نسبيا فقد تمكن من أن
يضمن لنفسه مكانا ثابتا بين هؤلاء الخالدين .
وهو وإن لاح للوهلة الأولى أقرب إلى تقاليد
الرواية في القرن التاسع عشر منه إلى تقاليدنا في
القرن العشرين وذلك بإصراره على أن الرواية
« حكاية تروى » في الملل الأول وعزونه عن
التجديدات التقنية الحديثة ، فإنه لا يقل حداثة
عن هؤلاء الذين ذكرناهم بحال من الأحوال .
فهو يصير من حساسية معاصرة لا نجد لها صريحا
في روايات ديكنز أو تشارلز أو هاردي أو
ميرديث . بل ربما جاز القول إنه كان أحد
العناصر التي أسهمت في تشكيل حساسية
عصرنا وأثره وجداته . ومن المحقق أن المؤايد
التي تنفرد بها كتاباته : نفاذ البصيرة وشاعرية
الرؤية وحكمة القلب وتعاطف الوجدان قد
أعانت الكثيرين على تنمية ذواتهم نفسيا

وعقلها ، وعلى أن ينظروا إلى الأمور بروح
النقل والنزعة عن الغرض .

ويتجرب في تكوين فورستر عنصران : الثقاليد
الليبرالية النابعة من عصر التنوير بما تتسم به من
لا أدوية وعقلانية واحترام للإنسان ، وجانب
حديث يؤمن بالفيزياء والعاقلية ، على نحو ما
كان الشأن مع د. هـ. لورنس الذي عرفه
فورستر وأجله وتأثر به . والخطط المركزية في
أعمال فورستر هو الصراع بين خطين من
الشعاس : النمط الأنجليزى المحافظ ،
أرستقراطيا كان أو من الطبقة الوسطى ، وأفراد
عامة من عرجى المدارس الخاصة ، يعيشون
خارج بلادهم بقلية المستعمر ويرفضون
الاندماج في المجتمعات الوطنية وتعوهم روح
التسامح والفهم . والنمط الثانى هو النمط
الطليق الصادق مع غرائزه وانفعالاته ، غير
المتقيد بمواضعات المجتمع وتقاليده . ومن أمثلته
أهل إيطاليا واليونان وحوض البحر المتوسط
عموماً ممن تقف دماهم السائخة ومواقفهم
التفاني المتدفقة على التفويض من تحفظ الانجليز
وبرودهم . ويميل فورستر ، في كل أعماله ، إلى
شجب النمط الأول والأخلاق من شأن النمط
الثانى ، ساعيا في الوقت ذاته إلى التوفيق بينهما ،
والجمع بين أحسن ما في كل منهما ، حيث أن
الحق ليس حكرا خالصا لأحد الطرفين دون
طرف .

ولد إدوارد مورجان فورستر في لندن عام
١٨٧٩ ، واختلف إلى مدرسة توينبرج كطالـ
بى رى ثم مضى منها إلى كلية الملك بجامعة
كامبريدج عام ١٨٨٧ واتصلت صلاته بها طوال
حياته ، كما انتخب زميلا فخريا بها عام
١٩٤٦ . كذلك منح درجات فخرية من عدة
جامعات . وفي مقابلة أجرتها معه مجلة الإذاعة
البريطانية بمناسبة عيد ميلاده الثمانين قال :
« إنى أكتب بالقدر الذى كنت أريد . . وأنا
أكتب لسببين : جزئيا لأكتب مالا ، وجزئيا
لأظفر باحترام من أحترمهم . . وخير لي أن
أضيف إلى على ثقة من أنى لست روائيا عظيما .
على أن أبرز النقاد وجهرة القراء قد ارتأت غير
ذلك . ففى سلسلة « بنجوين » وحدها بيع
أكثر من نصف مليون نسخة من روايته « طريق
إلى الهند » .

وبالإضافة إلى رواياته الخمس ، وبمجموعة من
القصص القصيرة ، ظهرت كلها في سلسلة
« بنجوين » نشر فورستر حوالي ١٤ كتابا تشمل
سيرته ، وكتابين عن الاسكتندرية هما ثمرة
إقامته بها أثناء الحرب العالمية الأولى عندما كان
يعمل مع الصليب الأحمر ، ونصا لتعليم ،
وكلمات أديرا « بيل بد » « عن رواية هرمان
ملليل « بالاشتراك مع أريك كرونزير .

وقبل أن نتكلم عن فورستر القاضى يجمل بنا
أن نذكر شيئا من مقالاته ورسائله حيث أنها

تتضمن بعض المواد التى من شأنها إلغاء الضوء
على أعماله القصصية . وأهم عملين له في هذا
الصدده هما كتابا « حصاد أنبجر » و « تل
ديفى » .

أما « حصاد أنبجر » فكتاب يجمع في مجلد
واحد حوالي ثمانين مقالة ومراجعة وقيصيدة
نشرها فورستر في الثلث الأول من هذا القرن .
قالت عنه صحيفة « ذا تايمز » : « ليس تعدد
الموضوعات هو وحده ما يمنع هذا الكتاب تنوعه
الذى لا حد له . وإنما تعدد جوانب عقل
مؤلفه . فهو فطن ، وشاعر ، ودارس ،
وإطباعى ، وداعية في آن واحد ، أدبيج كل هذه
الأواهر في أعمال فنية » .

يقول فورستر في التعريف بكتابه : « هذا
الكتاب إعادة طبع حوالي ثمانين مقالة وكلمة
ومراجعة وقيصيدة إلخ . . اخترتها من بين عدد
من مقالان في عدة دوريات . وهى ليست مرتبة
حسب تاريخ كتابتها وإنما حسب موضوعها .
وتقع تحت خمسة أقسام :

(١) تعليقات على الأحداث العاصرية :
ويتصلر هذا القسم بعض ملاحظات من
الشخصية الانجليزية ويتقد بعضا من تسليطات
وأهدافنا ، وتنتهى بنظيفة القيت ، في الصيف
الماضى ، على مؤتمر دولي للكتاب بباريس .

(٢) النقد الأدبي : وهو يتناول بعض كتاب
علائين ، أغلبهم من معاصري ، فمن أعجبت
بهم أو أسخطهم . والمقالة التمهيدية القصيرة التى
تتصدر هذا القسم تجيب عن هذا السؤال : « ما
فائدة الأدب اليوم ؟ » بقدر ما يمكن أن أجيـ
عليه . وأعلم أن هناك إجابات غير ما قلت .
(٣) الماضى : ويبدأ هذا القسم ببعض
تأملات في دروس التاريخ المعزبة ، ثم أتقدم
لأصطاد من الجلود وألتقط منه موضوعات كنت
من حيث الرفة من بلاد اليونان إلى بيت كان ،
في يوم من الأيام ، ملكا لجدي الأكبر .

(٤) الشرق : والقسم الرابع ، بعد أن
يترجى التحية للشرق ، يتعد من الشرق
الأول ، على طريق الإمبراطور بابور ، متجها
إلى الهند ، وهناك يستريح في أحضان الباجافاد-
جيتا .

(٥) نص موكبنا المحلى : وهذا القسم ،
بالإضافة إلى ذلك ، يزود الكتاب بعنوانه
العالم . فإن أقاليم قد ارتبطوا بأنبجر ، وهى قرية
في مقاطعة سرى بانجلترا ، لمدة تقرب من سنتين
عاما . وأنا نفس قد عرفت المكان طوال حياتي
بحيث لاح لي أنه يمكن تسمية هذه المجموعة
بأكملها « حصاد أنبجر » . وثمة شيء ليس
صحيحا تماما في هذا العنوان ، غير أن أحدا لم
يستطع أن يقع على ما هو خير منه ، وأنه لمسوق
- على أية حال - بكتابين جليبين هما :
« وترسلو » و « والندن » للكتاب الأمريكى
تورور .

الكتاب تشكيل لخاصية العصر .

الكتاب الانجليز رسموا صورة زائفة للشرق

كلاسيكية الروح الليبرالية أهم ما يميز إبداع فورستر .

ونحن نجد في الكتاب مقالة لفورستر عنوانها : نحية للشرق (١٩٢٣) يقول فيها : نحية للشرق أن نزيها لها ، فيها يمتثل ، من بور سعيد حيث تمثال المسير دلمسيس يوس - إلى قناة السويس -إلى مدينة يديه . هانا مصر وأفريقيا إلى الصين ، وسوريا وآسيا إلى البلسر ، على حين يوجد أمام دلمسيس فلكس للجري المائي الضيق الذي حفره رومال البحر الأحمر . وإنه ليفضي إلى بعدد ، أكثر مما ينبغي ، ذلك الجري المائي ، نحو مصب الأنديس والكنج وهما نهران صعبا المراسم ، وقرب بور سعيد يوجد ما يكفي من الخنازير والتشوين وسومات ليست مدارية فلما وأديان مفهومة بالكدك وأناس يتدرجون في مدارج الجهول وإن كانوا أحيانا يتذكرون أسلافهم الأوروبيين .

ويصاحب فورستر الانجليزية الذين رسموا صورة زائفة للشرق في أذهان مواطنهم كروبرت هنتر مؤلف رواية « بيلادونا » (التي صدرت مترجمة في سلسلة « مطبوعات كتابي » علمي مراد) . ففي هذه الرواية نجد رحلة بالذهبية في النيل ، ويتمزج أذهان البجائية النوبيين بأذان الماذن من فوق مناراته ، وتجب الرياح المطرة من الصحراء حيث الفرسان في برانسهم البيضاء يمتطون جيادهم في صمت متجهين نحو النيل ليضعوا الطوق على الذهبية . وإزاء هذا الجو الذهبية يأتف ليله وليكة توجد روايات واقعية من الشرق مثل « أبناء النيل » للمارديك بيكول . ويكول - فيها يقول فورستر - كتاب نجم الزاوية ، وهو الروائي الانجليزي الوحيد الذي فهم الشرق الآخر . انظر إلى في هذه الرواية وهو يصف أحد أشخاصه في رحلة بقطار الدلتا ، في صرعة الدرجة الثالثة ، وقد انحصر بين الفلاحين : « ولكن يتجنب نظراتهم التي كانت تزعمه ، ألقى يصوره من الثالثة فرأى صراخي المنيهة تابع والسيل المزروع يلوح ، يمتد بعيدا نحو خط من التلال المنخفضة ، ذات اللون الشبه يلون ظهر الأسد ، على غيوم الصحراء . كانت أجسام النخيل ، والأوكاز لمكبنة بالطين هنا وهناك على شكل كتمكات تتبثق كالكمزور . وحيثما الخقول مفعمة بالبحايا : رجال ونساء يجرون أو يتزعمون البرسيم الأخضر ، وأطفال يرمعون جوايس سرداء صعبة القيادة ، وأطفال سمره ، أو جبال تفضع لحماها . وعلى طول الناحية كان يتحرك مركب لا يكاد يقطع من أهل الريف والجمال والثرثرة والبغال والغمير بصفة خاصة في سحابات من الغبار تدفعها الشمس الآخذة في الغروب : رآه صدم هذا المنظر الريفي المقتصر إلى الرشاقة مبروك أفندي ، فقد حاول أن يقرأ .

ويعلم فورستر على هذه الفقرة بقوله : « جاك وثيرة وبغال وهم بصفة خاصة . ليست هذه بالكتابة المنظمة ، ولا هذا بالناظر

العظيم ، ولكن انظر : إننا نستطيع أن نحبه لأنه صادق . ولولا أننا مثل هذه الفقرة بأي شيء من كتابات هنتر ومدرس لأمريكا الفرق بين الشرق الحقيقي ، مهما تكن نفعته خافتة ، والشرق المزيف الذي تميز صورته بالترف والبركة ولكن مجرد خلفية لفصة خيالية زوجيه أوروبية . وقد بدأت عملية التزييف هذه منذ زمن طويل ، وكانت كلو بناها هي السبب فيها ، ثم جاء الامبراطور أوغسطس الذي كان يهد أن يشترك تجارة القمع في مصر فدعى انها خليفة بأن تصمد أخلاق مواطنيه الصالحين من الرومان ، وعمل ذلك حرم عليهم الحجى ، إلى مصر بدون إذن منه . ولكن الدعاية في الشرق - كما يقول فورستر - ليست بأكثر منها في الغرب .

وعلى فورستر قائلا إن يكتول قد وجد في الإسلام وطنه الروحي وإنه لا ينظر إلى الشرق نظرة مغرقة في العاطفة ، شأن الذين يقولون منه على مبعلة . وهو يكن للشرق عاطفة حارة . ويقول فورستر إن القوى الغربية الكبرى تؤيد لها أساليبها تتنازع على ملكية الشرق وتعلن كل منها انها هي وحدها التي تفهمه وتخطي يجه . ولكن الواقع أنه كلما حكمت دولة أوروبية أمة شرعية ، ازداد كره الشرقي لتلك الدولة وازداد ميله إلى أعدائها . ويصرع فورستر أن الله أن يخلص للشرق من الأوروبيين ومن الروس على حد سواء لكي يظل محتفظا بطابعه الخاص .

ويتحدث فورستر عن مفهوم الشرقي للدين فيقول إنه لا يعتبر الله عبة كما يفعل المسيحي ، وإنما ينظر إليه أنه إله قوي تطفل رحمة من حدة قوته . ويصرع الشرقي هذه القوة حتى لو كان مارقا عن الدين . فالشرقيون يتحابون بنفس المحن والتتوع الذي يتحاب به غيرهم ، ويصون بالشهوة والمطافة والإعلاء وإنكار الذات ولكنهم لا يعتقدون أن الله يتم بهمهم ، أو أن الحب الإلهي يجاوز الحب البشري . وهم لا يصدقون أن الاتحاد بالله أرق حتى به ، فتأملاتهم - رغم اتسامها بحدة الصوفية - لا تفصح بهم إلى نبذ فواتهم . ويصنعون الذات ثمينة لأن الله الذي خلقها هو نفسه ذات : الله أعطى ، والله وحده هو الذي من حقه أن يأخذ .

وفي مقالة أخرى لفورستر عنوانها « المسجد » (١٩٢٠) يقول إن موقف الغربي من المسجد يتسم بالغموض . فعلى حين أن الكنيسة المسيحية أو للمبد الاغريقي يثرون في نفسه مشاعر محمدة ، لا يثيره المسجد أي عاطفة على هذا النحو من الوضوح . ولعل السبب في ذلك أنه ليس للكنيسة تغييرا خارجيا في شكلها الداخلي . وإنما هو أساسا ساحة يتعبد فيها المؤمنون جميعا ، حيث أن فكرة المساواة أمام الله هي أساس الإسلام .

وفي رواية « طريق إلى الهند » (١٩٢٤) يكتب فورستر عن مصر في الفصل الثاني والثلاثين : كانت مصر فاتنة : شريط أنضمر من الأسيطة ويندويروح فوقه أربعة أنواع من الحيوانات ونوع واحد من الإنسان . وكانت أعمال فيلنجد قد اقتضت أن يقضي هناك بضعة أيام . واستأنف إبحاره من الاسكندرية : حيث الساء الزرقاء الصافية ، والريح السالمة ، وخط الساحل المنخفض النظيف ، إذا سورن بتعقدات بوبواي . ثم يقول عن البحر المتوسط : « إن البحر المتوسط هو المعيار البشري . فنعلمنا بغادر البشر تلك البحيرة الفاتنة ، سواء من طريق البوسفور أو عن طريق أعمدة هرقل ، يقتربون من كل ماهو يشع وخارج عن المؤلف .

وفي كتاب « تل دهن » وبلغا فورستر إلى الهند يقدم لنا تسجيلا لزيارته قبل مجا لولاية ديواس الكبرى منذ أكثر من أربعين عاما مضت ، نقلنا الصافية ، والريح السالمة ، وخط الساحل المنخفض النظيف ، إذا سورن بتعقدات بوبواي . ثم يقول عن البحر المتوسط : « إن البحر المتوسط هو المعيار البشري . فنعلمنا بغادر البشر تلك البحيرة الفاتنة ، سواء من طريق البوسفور أو عن طريق أعمدة هرقل ، يقتربون من كل ماهو يشع وخارج عن المؤلف .

والشخصية المركزية في الكتاب هي المهراجا ، حاكم الولاية . إنه فطن ، معقد ، وحساس ، أو كما يقول فورستر : « من الحق انه عبقري ، وربما كان قديما ، وقد كان عليه أن يكون ملكا ، واعتابر فورستر سكرتيريا له ، أتبع له وركوب الأيالي ، وتلقى ذات مرة ، إصاعة رسمية بالتيانة عنه ، وحضر احتفال جوكول - اشعلت الغرب الذي يلوم ثمانية أيام . وهو يسجل لنا هذا كله على نحو مختار بالثقافة والدعابة .

كتب فورستر بضع قصص قصيرة قبل الحرب العالمية الأولى ، جمعت في كتابه « مجموعة القصص القصيرة » ونشرت أصلا في كتابين : « الحافلة المسلوقة » (١٩١١) و « اللحظة الأبدية » (١٩٢٨) . وعلى الرغم من أن هذه القصص فانتازيات أنف وزنا من رواياته الغربية - « طريق إلى الهند » و « هرزاند » - فإن وراء مظاهرها السلية لمحات من خيوط حقيقة . إن فورستر يصف قصة المسماة « الآلة تتوقف » بأنها « رد فعل لإحدى فرانسيس هـ . ج . ويغير الباكارية » . ويغير كثير من هذه القصص (التي نقلها إلى العربية مجد الدين حفي ناصف) عن إيمان غريزي بقوة الطبيعة ، ويصر من فكرة التقدم . إنها آيات قائمة على التورية الساخرة لتخلص في المحل الأول من الواضحات الاجتماعية السخيفة وتزخر بالثقافة في القيم الإنسانية على نمو تادر في أدب اليوم .

وتزعم قصص فورستر القصيرة إلى كثير من الحيرط التي ترد في أعماله الروائية . ومن بين

هذه القصص الاثني عشرة تبرز أروع لأزواج على امتيازها الفني وغناها بالإيحاء وصنم رؤيها . ف قصة أزواج تصور مجموعة من السالحين الانجليز في إيطاليا من بينهم صبي «يوسيس» في الرابعة عشرة ، يستهويهم نداء الأندلس البرية ، فيفر إليها تاركاً وراء ظهره مواضعته بنى قومه ومدينتهم . وفي «الحافلة السماوية» يفر صبي آخر من جذب واقعه إلى عالم الشعر والحال . وفي «الطريق» يروي كروناوس مجموعة سالحين انجليز في بلاد اليونان من بينهم رجل عجوز (ستر لوكاس) يجند فيها السلام ولا يرضى في العودة منها إلى بلاده الباردة ، ولكن أهله يرغمونه على العودة إرضاءً ، ويعدون معصداً لاصواب موقفهم حين يقرعون في إحدى الصحب اليونانية - بعد صمودهم - إلى الفندق الذي كانوا يقضون فيه قد قد وقت عليه شجرة ضخمة قُلتل أصحابها . وفي «المحطة الأبدية» سوق مشايخ : مجموعة سالحين انجليز في فندق ربي يطغياها ، تقدم سيدة كاتبة تقدمت باب الساس ، ولكنها ما زالت تحتفظ بذكرى حال إيطالي فقير طارحها الحب بين هذه الجبال حين زارت إيطاليا لأول مرة منذ سنوات طوال . وسين تلتقي به لا يتذكرها بطبيعة الحال فتحاول تذكره بما حدث ، ولكنه ينكس على حقيقه خوفاً ، ويدهي انه لا يعرفها . لقد فقد تلقائته الأولى ، وعلمت سنوات من الحيلة في خدمة الأنفهاء ان يكون أشد حرصاً .

تكتسب هذه الخيوط توزيعاً نوعياً أغنى في رواية فورستر الأولى - نغمته الملائكة - تطلاً (١٩٠٥) . ويحتوا هذه الرواية مستوحى من قصيدة للشاعر الانجليزي الكزندربوب يقول فيها : «ذلك أن الحقيقى يسارعون بالدخول ، حيث تشفى الملائكة أن تطلا .» والرواية ملهة مثقفة يتناول فورستر فيها مجموعة من الانجليز الحسنى التزبية ويعرضهم لموقف يستثير كل منهم إلى اتخاذ ردود فعل عتيقة وغير متوقعة . إن الحدث الذي يثير تازتهم هو زواج إحدىهن من شاب إيطالي مله بالخيوية والتزويج «جنو» بصغرهما بعدة سنوات . وسين تموت أثناء الوضع يشعر أقربها وأصدقها بأن من وابجهم - لعدة أسابيع - أن يستنقلوا طلقاً من بيته إلى الاضلاع . ويسجل الكاتب بتعاطف وبقسوة الانفصاليات والمشاكل التي يجرعون بأنفسهم فيها نتيجة لذلك . ويمتاز الرواية بدقة رسم الشخصيات وطلاقة الحوار مما يجعلها واحدة من أكثر كتبه اقتداراً .

ورواية فورستر الثانية «أطول رحلة» (١٩٠٧) (وقد نقلها إلى العربية سليم الأموي) تحت عنوان «رحلة الحياة» ، تستمد عنوانها من قصيدة لثي ، وهي كما يقول الناقد الأمريكي لينول تريبج «وما كانت ألمل أعماله وأكثرها درامية وجيشاناً بالمعاطفة» . فهي تصور نمو شاب أعرج حاسى «ديكي إليوت» من بيتته الجامعية في كاسبرج ، حيث عرف

الصداقة والسلام ، إلى تعاسته الزوجية ، وموت طفلة الأولى التي ولدت عرجاء ، وفشله الخاص في الكتابة ، واكتشافه أن له أخاً غير شقيق «سفن ونهام» . ويموت ريكى تحت عجلات قطار ، بعد أن قطع رحلة الحياة الأليمة ، ولكن أخاه الصحيح السليم يتزوج وينجب ويواصل الحياة .

وفي روايته الثالثة «غرفة مظلة على منظر» (١٩٠٨) يتناول فورستر صرح الأحداث التي إيطاليا . إنها من بعض الزوايا - أكثر رواياته شياباً ، تنويع حرارة الربيع في كل سطر منها . فالجزء الأول ، وصرحه إيطاليا ، يندور حول مجموعة من الناس تنزل بمنزل برتوليني بفلورنسا ويراقب فورستر بعينه اليقظة السلوك النعلى للانجليز في الخارج . والنتيجة هي قطعة من الملهاة الاجتماعية من أرفع طراز . ولكن لوسى فيتشيتشيد ، البطلة الشابة ، التي ترافقها مع رحلتها ابنه معها المتكلفة الحشمة ، أكثر من أن تكون مجرد شخصية فككة ، وكذلك الشأن مع كل شخصيات الكتاب . فمن خلال لوسى ، أساساً ، نستشعر موقف المؤلف من القيم الاجتماعية للفترة عند بداية هذا القرن . إن علاقة هاريس إمرسون وابنه جورج - غير المكين بالتقاليد - تشكل الجزء الأساسي من الرواية وتبلغ ذروتها في إحدى اللحظات الشعرية التي لا يندر فورستر على وصفها . وعند عودة لوسى إلى إنجلترا تحطب إلى سبيل فاس : «إنه من ذلك الطراز الذي لا غبار عليه ما دام يتعامل مع الأشياء - الكتب والصور - ولكنه يندو طرازاً قللاً إذا بدأ في التعامل مع البشر» . ويبدو الصراع بينها وأخوها : ذلك أن لوسى التي ترمز لكل ما هو شاب وطبيعى وطليق تجد نفسها على خلاف مع خطيبها . وتكتسب الرواية - على سهولتها ولينتها - معنى عميقاً ، فهي ، كأغلب أعمال فورستر ، عمل أدبي تحت السطح معانٍ مستورة .

وفي روايته الرابعة «هوارنجز إند» (١٩١٠) (وقد نقلها إلى العربية محمد مفيد الشويشى) تحت عنوان «المزلق الربيع» ، يوجه فورستر اهتمامه - أكثر من ذي قبل ، إلى مشكلة الفوارق بين الطبقات ، وانكسار ذلك على نفوس الشخصيات وسلوكها . فروايتها هذه عمكة البناء من حياة شقيين - ككتباها - درجة عالية من الفردية - ينسج الكاتب حولها شبكة غسرية من الأحداث . إن هيلين ومرجريت لشجل ملثان الثقافة الليبرالية الإنسانية النزعة . وآل ويلكوسك يمثلون الفاهلة والحس العمل . وليونارد باست هو البروليتارى الفقير الذي يشغل في غمط حدود طبقة . ويمر زواج مرجيت لشجل من هنرى ولكوسك إلى رغبة فورستر في التزويج بين عملى الثقافة وعملى القوة والخيوة المدنية .

ظل فورستر صملاً ، بعد هذه الرواية ، لمدة أربعة عشر عاماً ، خرج علينا بعدها برأسته

«طريق إلى الهند» (١٩٢٤) . نقلها إلى العربية د . عز الدين اسماعيل) التي تستمد عنوانها من قصيدة للشاعر الأمريكي ولت وكان . وتصور الرواية مدينة تشاندا بسور الهندية في حى من المناطق المتصرية . فمن كوينست إلى نجي من إنجلترا في زيارة خطيبها الانجليزي وهو من أعمدة الإدارة الانجليزية للمدينة ، تبلى تعاطفاً مع طريقة حياة الهندو ، لا يقابل بالترافق مع الحياة الانجليزية المتقدمة هناك . وتعود الفتاة - وحيدة حمزونة - من رحلة إلى كهوف ما ربار القديمة ، في صحبة طبيب هندي شاب «عزيز» . ويلقى القبض عليه بتهمة محاولة الاعتداء داخل الكهوف ، ولكنها أثناء المحاكمة تتابعه الحضور بسبب محبتها ، فيفر عن الطبيب . لقد أصبحنا منظر الكهوف إن كانت قد أصبحت بدهاء ، أو حاجها مستهجن ، أو غير ذلك من الاحتمالات . سجل فورستر في هذه القصيدة الدرامية - يتعاطف وحصافة - رد الفعل الشرقي المركب إزاء الحكم البريطاني في الهند ، وكشف عن صراع الروايات والتقاليد المتضمن في هذه العلاقة . إن الرواية لفحص للطبيعة البشرية وليست تحليل سياسياً ، ومن ثم لا تثار فيها مثقال ذرة بحصول الهند على الاستقلال . ومثل نشر ببيتها الأولى ، تطورت مكناتها كإحدى كلاسيات الأدب الحديث .

تلك هي أهم أعمال فورستر الروائية ، تمحداً عن أحوالها والقضايا التي تثيرها ، وفيها أن نتحدث عن قيمتها الفنية . وفي هذا الصدد نلاحظ أن فورستر ، على عظيم اقتداره ، لا يتنجح دائماً في تحقيق التوازن بين المضمون والشخصية ، أو بين الحقيقة وما ترمز إليه . وهو يأخذ فعن إليه الثنائ من التناقض الغربيين : وأن ، وب . . . لينجز .

فنحن نجد وأثر أن إلى الجزء الذي كتبه من فورستر من كتبه «الرواية الانجليزية» تاريخى نقدي وجيز ، (وقد نقله حديثاً إلى العربية صفت عزير جرجس) يقول :

إن هذا الفصل في استخدام الرمز الذي هو عند فورستر بمثابة حصا للقياس يفتتير بها شخصيات الانطوط - سكونية التسمية إلى الطبيعة العليا المتخرجة من المدارس الخاصة أشد تحليلاً في رواية «أطول رحلة» التي هي من عدة وجوه أكثر رواياته امتنا . إن موضوعها هو الحقيقة وبيتيتها ، كما هو واضح من الفصل الأول ، حيث نرى ريكى يطال الرواية ، وهو طالب في الجامعة وقتها ، يتأش من أصداقه المشككة الليشافيقية : «أبكون للبقرة وجود عندما لا يكون هناك أصداقاً ؟ إن ريكى يبحث عن الحقيقة ، ويعبر عن اللحظات التي يدركها منها في قصص أسطورية قصيرة قريبة - كما هو واضح - من قصص خالته في مجموعته المسماة «الحافلة السماوية» . وعلى الرغم من ذلك فإن

ريكي - من خلال زوجته أجنس وشقيق زوجته - ينضم إلى جيش الضالين في الغلام : إنه يقدّم مدرسا في مدرسة خاصة يشتهر بمبروك شقيق زوجته بالتدريس فيها . ويبدأ ابتعادا للحقيقة إلى أن يرده إليها في نهاية الأمر اتصال بأخيه غير الشرعي نصف الشقيق ستفن ونام . وزنه هو جيتريو في أطول رحلة . على أنه أقل ملائمة منه ، يتم خلفه . بعكس جيتريو - على إصرار في العاطفة من جانب فوريستر .

على أن أمضى تعليق على عمل فوريستر هو ذلك الذي أوردته الناقدة البريطاني المترجم حديثا فرانك هيموند ليفيز في تشابها مقالته [م. فوريستر (مجلة « سكروني » أو المتخصص ، السنة السابعة) العدد الثاني ، سبتمبر ١٩٣٨ ، والمعاد طبعها في كتابه « السمي المشترك » (١٩٥٢) . ومن ثم يجدر بنا أن نتابع ما يقوله ليفيز ببعض التفاصيل . ويكلمته هو .

يقول ليفيز : ربما باستطاعة أقره أن يقول ، بلا حرج ، أن في « أطول رحلة » كتابا هو واضح ، قادرا كغيره من الترجمة الذاتية وأنها متمسكة في تقديمها خيوطها - اكتمالا وتحقيقا حيا . من الخ أننا نجد فيها في الأخرى الملهمة المميزة (خاصة في كل ما يتعلق بهيرت بمبروك . ولكننا لا نستطيع القول بأن هذا النجاح إقترن بنجاح عام في الرواية كلها . إن فيها أروانا من التناقض وعدم التوافق والتفلات المزعجة والنجاح للتوازن للطلعة في بابها الما يعين على تأكيد الفجائية ، وعدم الثقة ، بل وأحيانا حلم الفصل الذي تسم به سائر الناصر ، بحيث ما كان يمكن أن يمتشي معها في يسر ، حتى لو كانت تير - في حد ذاتها - الهدف الذي مثله .

ونحن نلتقي بالحب الحار ، وقربها من الموت المفاجيء ، في مطلع هذا الكتاب : « لقد نسي شطافه وقد اكتسب ليحضرها . كان جيرالد وأجنس يتعاقبان وقد احتوى كل منهما الآخر في ذراعيه ، نظر لحظة قصيرة فقط ولكن هذا المشهد التنبه في عقله .

كانت قبضة الرجل هي الأقوى . جذب المرأة إلى ركبته وضمها إليه بكل ما أوتى من قوة والتقدير وكانت ذراعاهما قد تحلقتا منه وهمت : « لا إنك توتي » . كان وجهها عاطلا من التعبير - وحملني في هذا التبرير وما أبصره قط . وقبلها حبيها وسرعان ما تائق وجهها بجدار غلض مثل نجم ، ومتشققا من رواية (أطول رحلة) مأخوذة من الترجمة العربية للاستاذ سليم الأسوي .

إن جيرالد بمثابة أبولو في متوش ، متخرج من مدرسة خاصة . وأجنس تافهة متعاطفة من بنات الضواحي ، ولكن هذه اللمحة تلوح ، لريكي بطل الرواية ، وكأنها كتبت : « كثر : « هل تخمضت فلا أمثال هذه الأشياء ، وبدا كأن ينظر إلى أودية ملونة من تحت راحت

تومض وميضاً أشد ألفا حتى ولدت فيها الألهة من الذهب التي الخالص وحيث كان يمثل الخطر في أبراج من تلوج عذراء . وبينما كان مستر بيروك يتحدث كان شغب الصور الجميلة يتزايد . وغرقت كيانه في صميمه وأنارت مصابيح في مزارات مقدمة حقيقية . وعزفت فرقته الموسيقية في ذلك المنزل الضاحي حيث كان عليه أن يقف جانباً حتى تمر الخادم حاملة التواب إلى الداخل . وانتابت الموسيقى نحوه كثير ماء ووقف عند يتابع الحان وسع أطراف النغم الأصلي . ثم صدرت عن آلة غلغلة جملة موسيقية قصيرة واستمر النهر متسابا لا يزال وتكررت هذه الجملة والمستمع إليها وبما أدرك أنها كانت شذرة من جن من الأحياء . وفي التواب كامل ولد الحب ، لب من الذهب ينير النواظم من تحت والتلوج المراءى من فوقه . كانت أجنس لا متناهية وشبابه خالد ألبدا ،

وبعد اثني عشرة صفحة نقرأ مايل : (مات جيرالد ! أصيل ذلك اليرم . فقد نحت عنه في مباراة كرة القدم وشهد مستر بمبروك وريكي الحديث على أرض الملعب عند وقوع الحادث) .

إنها تجربة أساسية في نظر ريكي . ومغزاها ينضج ، بل لعله يتضح أكثر ما ينبغي فهذه الذكرى عن عاطفة خالصة لا تحب حسابا لشيء باعتبارها غاية غائية وقد خلع عليها الموت غمما قاطعا غمما وشيئا أشبه بالقداسة الدينية تغشوق - في نظر ريكي - مبريرا أو محكما لها هو حقيقي ونوعا من الاختيار للاخلاص الجفري في سمية بين العمليات الآلية ، والتنازلات ، والمخازي ، وضروب البلا مبالاة البليدة التي تزخر بها الحياة اليومية :

وهو لا يعرف شيئا عن الدنيا . وهو مؤمن بالنساء لأنه أحب أمه . وأصدقائه يضارعونه جهلا وحداثة سن . لقد استلوا ويغمر الحياة . ولكنهم لم يرفضوا الأقداح ولتسمها أقداح الشئ المملوء بالمحبة والتجربة التي جعلت من مستر بمبروك وأضربها رجلا على ما هم عليه من خلق وصفت . أنه ، قدح الشئ هذا !

إن ريكي يكتب قصصا شبيهة بقصص فوريستر في مجموعة « الخالقة المسماوية » وثمة نفسة تدل على تمسك في الإشارة إلى هذه القصص . فريكي مازال حدثا جدا يمزجه القديم .

هذا ما يقوله ليفيز عن فوريستر . ومهما يكن من شأن هذا التغير وغيره فيسجل التاريخ الأدبي لفوريستر . مايل : إنه ، في رواية واحدة على الأقل « طريق إلى الهند » كتب واحدة من كلاسيكات الروح الليبرالية في كل زمان ، وأنه في جميع أعماله امتاز بالتسلح الفكري ورحابة الأفق ، وعرف كيف يطعم اللغة ، على نحو رهيف ، لا تتناقص أدق الحليجات وأخفى الأفكار .

١ . م . فوريستر في العربية

أعمال مترجمة

« أطول رحل » (١٩٠٧) ترجمة سليم الأسويط بعنوان « رحلة الحياة » مراجعة مصطفى حبيب ، سجل العرب ١٩٦٥ ، سلسلة الألف كتاب (٥٧٨) .

« هوارند إن » (١٩١٠) ترجمة محمد منير الشوباشي بعنوان « المنزل المربى » . « طريق إلى الهند » ، مراجعة د. لويس مرسى ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٥ ، سلسلة الألف كتاب (٤٧) .

« مجموعة القصص القصيرة » (١٩٤٧) ترجمة وتقديم جمد الدين حفي ناصف ، مراجعة علي آدم ، دار الفكر العربي ١٩٦٦ ، سلسلة الألف كتاب (٣٨٢) « أوجه الرواية » (١٩٢٧) ترجمة عماد جمد بعنوان « أركان القصة » مراجعة حسن محمود ، دار الكرنك ١٩٦٠ ، سلسلة الألف كتاب (٣٠٦) .

« البابل » ، ترجمة مقال بدون توقيع ، مجلة الأدب

كتابات عنه

د . طه محمود طه ، إدوارد مورجان فوريستر ، عجوز عاقل طيب القلب ، « مجلة » القصة ، العدد السادس عشر ، السنة الثانية ، أبريل ١٩٦٥ ، القاهرة ، ص ٤٧ - ٦١ وأعيد طبعها في كتابه « أعلام القصة في الأدب الإنجليزي » ، د . أمين العريوطي ، « إدوارد مورجان فوريستر » مجلة « أصوات » (لندن) .

— فؤاد دويارة ، « الأسكندرية : تاريخ دليل » (تعريف بكتاب فوريستر) ، « مجلة » (الكتاب » ، القاهرة ، العدد السابع ، أكتوبر ١٩٦٦ ، ص ١٨٢ .

— د . فاروق عبد الوهاب « المسامح الفنية للرواية » (مراجعة لكتاب) « أوجه الرواية » ، ١٩٦٢ ، ص ٩٩ - ١٠١ ، د . لطيفة عاشور ، « فوريستر بين الفكر والمصير » ، « القاهرة » أغسطس ١٩٧٠ .

— فاروق خورشيد ، « مجموعة القصص القصيرة تأليف أ . م . فوريستر » مجلة الكتاب العربي ، القاهرة . « ماهر شقيق فريد ، « م . فوريستر في عيده التسعين مجلة » للجنة » القاهرة ، العدد ١٤٧ ، مارس ١٩٦٩ ، ص ٩٥ - ٩٦ .

واداوم الطرق على الأبواب



نبيل تاج

مبد ربه طه

قلت لها بحزن
- حاولت دائماً أن أظهر في نيران الشدة واكتوى فوق الاحتمال
العادي فلن يستطيع مبلغ أن يبلغ رسالته دون رأسمال كساف من
الأناة والاحتمال .

« كان وجهها الجميل عندما تنظر إلى شهادة ميلادي الجديدة ..
في إحدى المرات وضعت يدها فوق ذراعي ثم غفمت بحزن -
ليتك لا تكف عن كونك قوياً .. كنت أنظر أيضاً إلى وجهها ..
تراجع الأنامل سريعاً حينها تكاد أن تتلاصق .. ولكنني أسمع
صوتها تسأل وتحدث وأرى أنها كانت تريد .. وتريد أن تؤكد
ثقتها في حضوري الدائم لديها .. لكنها سألتني بقسوة شديدة على
الدوام .. بقسوة أكثر مما ينبغي .. »

والآن تقدم نحوي وهي تحمل كوب الماء الذي طلبته ، وتسألني
- هل هي حقبة سفر ؟
ثم تمهل قليلاً عندما لم أجيب ..
« ألا تكف عن الرحيل .. ألا تكف عن كونك حياً .. »
طلبت أن أضع الحقبة على الأرض دون أن تعترض .. وثلاثت
هيوئنا

« إنني أداوم العودة اليك يائلاً طاعة جبارة كي تكشفني الإجابة عما
يحيرك من أسئلة .. لأنني لا يجب أن أجيب .. ما هو أكثر مرارة
أنك تدرकिन معنى هودق .. وكان لا يجب أن تسألني .. » نظرت
في وجهي واستطاعت أن تقرأ ما يدور بذهني فقالت بعدم لغة
- أنا لا أدريك لنفس الأسباب التي يدركها بها الآخرون .. »

شعرت أنه يجب علي أن أعود مدة أخرى ربما وجدت ما يعزني
وكان علي جسدي المتعب أن يبقى قوياً وشاعراً كالحصن في مواجهة
الغزاة متحدياً رعب الطريق وإجحاف الأشياء باستجابتي المتنامية
للمقاومة عدم الإدراك وقفاة قدر متطفل لا يفرق بين نور أو
ظلام .. !!

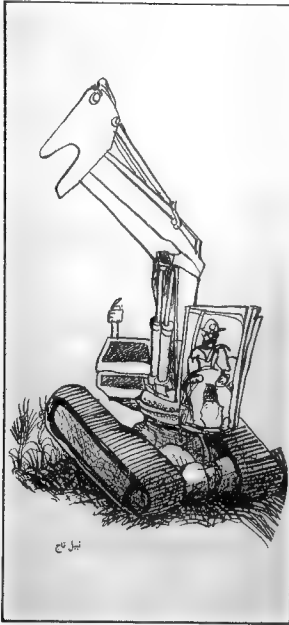
وكانها كانت في انتظاري .. ولكنها لا تريد هودق إذ نظرت في
وجهي وسألني
- لماذا تعود !!

قررت أن أوضح لها الأمر كما يجب .. نعم قررت أن أوضح كل
شيء كما هو على حقيقته

- انظري إلى تلك الحقبة .. إنني مثقل بها على الدوام .. وفي
كل مرة كنت أعود وددت لو أستريح من هذا العناء ولو قليلاً ..
لكنني كنت ألع سؤالاً في عيبك .. سؤال شديد القسوة .. لذلك
كنت أرسل من جديد .. !! رفعت يديها أرادت أن تتجق قاطعتها
بسرعة

- لا .. لا تقول شيئاً .. أنا أعرف ضعفك .. أينما المتقسمة
إلى نصفين نصف يريد .. ونصف يرفض .. نصف يعرف ..
ونصف لا يعرف .. ليس باستطاعتك بعد أن تعرفي لا أو
نعم .. !!

قالت بنبرة ساخرة وهي توشك على البكاء
- من ذا الذي يحسر على القول بأن طبيعة الإنسان التي لا يسير لها
غور تترك بسهولة



نبيل تاج

.. إذن أنا مدان ؟

ضام وجهها بين سحابات الحزن الثقيل .. واكتشفنا معاً مدى الحول الذي يقف بيننا .. قالت وهي تصرخ بمرارة :
- أنت واحد من الذين يداومون الطرق منهزمين .. ويدامون العودة منهزمين أيضاً .. وكما تحمل حقيقتك فوق ظهرك فأنت تحمل الهزيمة في روحك !!!

قدرت عندئذ أن أرحل من جديد .. كان يجب أن تعرف أكثر ربما كنت مثقلاً بحقيقتي .. ربما كنت كثير الترحال والعودة .. أداوم الطرق على الأبواب بتوجس وريبة .. وربما استبدت بي الخوف أحياناً لكن في قلبي كثيراً من العشق .. وفي أعماق أصماقي تبتض الروح المتصصرة في انتظار البعث الجديد .. ليتها تعرف حقاً .. ليتها تعرف !!! قلت :

- أتذكرين النهر .. والأضواء التي انسكبت على صفحة مياهه وكانت الشمس في رحيل .. أتذكرين أغانيك الحلوة التي تهذج بها صولك في لحظة رقة .. في لحظة يقين .. لقد حل الظلام أذن ورحل يتيقك كما ترحل الشمس .. وعندما تبتق شمس روحك وتصيرين لي ساعود أيضاً !!!

سأنتي وفي عينيها ظل الانكسار
- أين تذهب ... فلتبقى قليلاً إذا شئت !!!

- باستطاعتي أن أبقي دائماً .. ولكني سأرحل .. ليتني أجذك على الضفاف المشرقة وقد انقضت من حينك الجميلة ظلمات الحجب .. !!! قلت ذلك وأنا أرحل دون أن أحاول رؤية وجهها حتى لا تعذبني الرؤية أكثر ، وفي كل خطوة أخطوها يستبين لي وجهها وتبتقي في عيناها .. فأشعر برغبة مجنونة في البقاء ، ولكنني أستمر في الرحيل .. لقد موّدتني منذ اللحظة الأولى على فقدانها الأليم .. فصرخت لأصاها « طيعة قلقة .. جانحة إلى الشر .. فلتحترقني بسالم المكابسة .. كما تحترق روحي العائقة !!! »

بعناد حزين كان صوبها يودعني بنبهة متحلدة وساخرة
- اجعل رماذك ناصياً »

أما صوت الحزين فكان يردد بمواجهة القدر
- الحروج حيلة .. الدخول موت !!!

- ٢ -

في الخارج نعمت عيناى بمنظر المسافات التي لا يحدها حدود رأيت بصيرتاً لؤلؤية تشبه المذاريق الفاتنات .. وأنها وروديان وآكام سحيفة .. ثم ارتصدت مهابة حيناً رأيت عجايب الألق المشحون .. لقد ظهر كل شيء أمام عيني مجللاً بهالة من الضوء الخفيف تزيه ألوان الطيف المختلفة من أبيض وأزرق .. وبدا جسمي مكوناً من مادة أثيرية ومستعداً للانطلاق في الهواء .. وإذا كنت مدركاً لما يحيطني فإني كنت أنظر حولي وأسير بخطوات وثيدة دون أن أكره استعراؤ الرؤية السارة »

- ٣ -

فجأة وقفت أمام الأبواب الضخمة .. وسؤال يملب كيان عماً يكون خلفها .. والى عز السؤال .. كثيراً .. كثيراً ثم باشتى أصوات تأتي وتسرّب من خلفها .. ترتل بطريقة مألوفة كلمات ذات وقع معين لكنني أبدأ لم أستطع أن أعرف الكلمات .. وعندما اقتربت الأصوات أكثر .. عرفت صوبها من بين كل الأصوات الأخرى .. كانت الكلمات تخفى أما المعنى المتضمن داخل لحن

الأصابع يصل إلى أعماق أصماقي فأهتز .. ويرتج كيان دمهضة وحباً مع محاولة التعرف على حقيقة الكلمات نفسها !!!

استبان لي صوتها أكثر .. فصرخت .. واندفعت وأنا ممزق الملابس مرتب الوجه .. يبتق العرق من كل مسامى .. والحفية فوق ظهري تؤلني أكثر .. صرخت بأعلى صوت .. حتى نعمت ، ومزقت حبال حنجرتي أو كادت ، لكنني لم أتوقف عن النداء .. في هذه المرة صار صوتها أكثر وضوحاً .. كان يأتي جليلاً وحزيناً متوهجاً بالصدق .. مثقلاً بعبادات الانتظار .. وكنت في العراء أمام الأبواب الموصدة أستعطق فيه قدرته على العطاء ، وتسلمت بفرح وجنون نحو الأبواب المتينة العالية ، وبدأت الطرق من جديد .. وقبضتي الدمامية تتحطم .. والتعب المميت يغزو كيانى .. لكنني لم أكف عن الطرق .. لا أكف عن الطرق ولا بد أن تتحطم الأبواب الموصدة .. أو موّت أموت .. فلقد كانت لحظة مباركة أن يستبين لي صوبها .. بل علامة واضحة من علامات الطريق نحو الضفاف الشرقية حيث تترنم هي المقدسة بصوبها الجليل بقولة - الأبدية !!!

طبيب أرياف

فراز كاتكا

ترجمة الشريف خاطر

نفس اللحظة اكتشفت أن ذلك الرجل غريب ، وإنني حتى لم أهرع من أين أتى ، وهل يقوم بمساعدتي بدافع من رغبته ، في الوقت الذي تخلى فيه كل الناس عن معاونتي . وبدأ لي وكأنه قد قرأ ما يدور في رأسي ، فلم يابه كثيراً لتهدئتي ، وظل مشغولاً في إعداد الخيل وكل ما فعله أن إستدار إلى وقال : « هيا ، اركب » . وحقيقة كان كل شيء معدياً . زوج رائع من الخيل ، لم أرها أمامي من قبل وأنا أقود العربية ، وصعدت إلى العربية في سعادة بالغة . وقلت له : « سأنتوي أنا القيادة ، لأنك لا تعرف الطريق » . فقال : « بالطبع ، لأنني لن أذهب معك ، سأبقى هنا مع روز . فصرخت روز : « كلا ، وهي تهرب داخل المنزل ، وقد تبقت بأنه لا فكاك من قدرها . وسمعت صهيل سلسلة الباب عندما أغلقتها ، كما سمعت صوت المفتاح يدور في الكالون ، كما اكتشفت أيضاً أنها قد أغلقت نور المدخل بالإضافة إلى كل نور الحجرات ، حتى لا يكتشف مكانها .

فقلت للسائق : « بل ستأني ، وإلا فلن أذهب ، رغم أن حالة المريض سيئة ، ومن الضروري الذهاب . فانا لا أفكر في أن أقدم لك الفتاة مقابل ذلك ، فقال : « هيا أممي » وصفق بيديه ، فلانطلقت العربية وكأنها جذع شجرة مندفة مع السيل : وبالكاد سمعت باب يبق يفتح على مصراحي ويغلق عندما اتدلع السائس من خلاله ، يصدحها لم أسمع ولم أر شيئاً بسبب الإندفاع العاصف ، مما جعلني أفقد شعوري . لكن ذلك لم يستغرق أكثر من لحظة فقط ، حتى وجدت كوا لو أن باب مزعرة المريض يفتح تماماً كما حدث لباب يتي ، فلقد وصلت إلى هناك : وتوقفت الخيل في سكوت تام ، وتوقفت العاصفة الثلجية ، وبدأ ضوء القمر بدمر المكان كله ، وهرع والدا المريض خارجين من المنزل ومن خلفهما أخته : كنت قد نزلت من العربية : ولم أستطع فهم كلمة منهم لإنذاعهم الفلق في وصف حالة المريض ، كان الضوء في غرفة المريض فاسداً ولا يمتلئ ، بسبب موقد يتصاعد منه الدخان ، وودعت أن أندفع لأفتح نافذة ، لكن كان حلي أولاً أن أقصص المريض . كان هزيل ، قاتر الحرارة ، لا ساخن ، ولا بارداً ، عيناه غائرتان ، لا يرتدي قميصاً ، دفع الشاب عنه الأغشية وهم جالساً ، وألقى بيديه حول عنق وخص في أفن : دعني أموت ، أياها الطبيب . حملت في أرجاء الغرفة ، ولم يسمع أحد ما قاله ، كان

كنت في حيرة بالغة ، فلقد كان ينبغي علي أن أقوم برحلة عاجلة ؛ لعودة مريض في حالة خطيرة ينتظرن في قرية تبعد عشرة أميال عني ؛ لكن العواصف الثلجية الكثيفة كانت تغلأ المساحة الشاسعة بيني وبينه ، كان لدى هربة ، هربة صغيرة ذات عجلات كبيرة تناسب طرقنا الريفية ؛ تذررت في فراي ، وحقيبة أدوات في يدي ، ووقفت في فناء البيت على استعداد تام للرحلة ؛ لكن لم يكن هناك ثمة حصان ، لا حصان . فلقد مات حصان أثناء الليل ، مات بسبب معاناته من جراء هذا الشتاء الثلجي ، وكانت خادمتي محبوبة أنعماء القرية في محاولة لاقتراض حصان ؛ وكنت أرفق أن ذلك لن يعود بفائدة ، فلو كنت هناك بالأس ؛ والكليج يتراكم فوق بكثافة أكثر وأكثر ، حتى صرت غير قادر على الحركة . وظهرت الفضاة عند البوابة الخارجية ، وحدها ، ولوحت في بالغانوس : شيء طبيعي ، فمن ذلك الذي يُقرض حصاناً في مثل هذا الوقت وتسل هذه الرحلة ؟ . فاعلعت أغشي في المرة ثالثة ، ولم أستطع أن أجد عرجاً لهذا المأزق ، وبسبب غيبي وكنت باب حظيرة خنازير مهجورة منذ عام . فطرح بابها جيئة وذهاباً . وانفتحت من داخلها رائحة وبخار خيل . وكان يتدلى من السقف فانوس ممتع أخذ يتلوح إلى الإمام وإلى الخلف . فظهر لي رجل يمشي على ركبتيه ، في ذلك المكان المنخفض ، وله عينان زرقاوتان ، وسألني : « هل لي أن أنقلك حيث ما تريد ؟ » . لم أرفق بماذا أجيب ، وكل ما فعلته أنني ملت إلى أسفل لأرى ماذا يوجد أيضاً في الحظيرة . وكانت الخادمة تلف لي جوارى ، فقالت : « أنت لن تعرف أبداً ماذا يمكن أن نجده في بيتك » ، وضحكتنا سوية .

فما لبث أن صاح هذا السائس قائلًا : « هيا ، يا أممي ، هيا يا أممي ! » فظهر حصانان رائعان ، يشلان قوة ، الواحد تلو الآخر ، أرجلها قريبة من جسدتها ، وكفها سدا الباب تماماً ، وبعد كل منها رأسه إلى الأمام مثل الجمل . وما إن وقفا بأرجلها الطويلة حتى تصاعد البخار من جسدتها بكثافة . فقلت للفتاة : « ساعدي » ، فاسرعت الفتاة لمساعدته في تركيب ألبعة الخيل . ولم تكد الفتاة تقرب منه حتى طوحتها بذراعيه وأندفع بوجهه ناحيتها . فصرخت هائلة إلى ، وعلى وجهها علامات أسائه . فصعحت في غضب « أياها الوقح ، هل تود أن أضربك بالسوط ؟ » لكنني في



إلا أننى كنت كرمياً حوياً للفقراء . وما زلت أرغب فى رؤية روز على ما يرام ، وعندئذ قد يمضى الفنى إلى طريقه ، كما رغبنا أنا فى الموت كذلك . ما الذى أمله هنا فى هذا الشتاء الذى لا نهاية له ! لقد مات حصان ، ولم يقل أى شخص فى القرية أن يقرضى حصانا آخر

وكان لزاماً على أن أخرج ما يجير العربية من الحظيرة ، وإذا لم يتصادف وكنا حصانين ، لكنت انتقلت إلى هنا مع المجرمين . كان ذلك ما حدث . أوامرت برأسى إلى العائلة جيباً . لم يكونوا يعرفوا شيئاً عن ذلك ، ولو أنهم عرفوا ، فلم يكونوا ليصدقوه . أن تكذب تشخيصاً فهذا سهل ، لكن أن تصل إلى نوع من التفاهم مع الناس فهذا هو الصعب . حسن ، فليكن ذلك هو نهاية زيارتى ، التى نعمت بها تحت ضغط ظروف حرجية ، ولقد كنت متموداً على ذلك ، والمنطقة كلها أحالت حيان إلى عذاب من خلال دق الجرس الليل ، لكن أكان ينبغي على أن أضحي بروز هذه المرة ، تلك البنت اللطيفة التى عاشت فى بيتى عدة عام تقريباً دون أن أشعر بها . تلك التضحية التى كان من الصعب جداً طلبها منى ، لذا كان على أن أبرر إنصرافى بما لدى من مهارة ، حتى لا يبدو وكأنى هربت من هذه العائلة ، التى لن تموضى من روز بأى شيء فى العالم . وما أن أهلفت فحيتى وممدت يدي لأخذ معطفى الفراء ، حتى وقفت العائلة كلها ، الأب يتشمع كأس الروم فى يده ، والأم خاب أملها فى بشكل واضح - لماذا ، ماذا توقعه الناس منى ؟ - وأخذت الأم تمضى شفيتها والدموع فى عينيه ، والأخت كانت تنفض فموطه حمرام مبتلة ، إزاء هذا الموقف . كنت على استعداد للارراق بأن الفنى قد يكون مريضاً بأى حال من الأحوال . واتجهت ناحية ، فروح بى بنسباً ، كما لو أنى كنت سأقدم له طبقاً مغلياً من السماء . فى هذه الأثناء كانت اخصانان يصهلان ، وكان هذه الصبية التى أصدقها ، قد رتبها عنابة السماء ، على ما اعتقد ، لتؤازرن فى فحص المريض - فى هذه المرة ، اكتشفت أن الفنى مريض حقاً . فقد كان يوجد فى جانبه الأيمن ، بالقرب من الألية ، جرح مفتوح بهيج ومزاحم يدي . لونه أحر ووردي يتلوى فى اللون ، داكن فى عمقه ، خفيف على الأطراف ، فو قشرة جيبه ، سطحه مفتوح مثل فتحة متجم معرض لضوء النهار كان ذلك منظر الجرح من على بعد لكن بالفحص عن قرب اتضح أنه أكثر خطورة . ولم أستطع مقاومة إطلاق صغير بسبب دهش . لقد كانت هناك ديداناً بطول الإصبع الصغير وقد انحلت نفس اللون الأحمر الوردي الملتصق بالدم ، وأخذت تتلوى فى حركتها محاولة الاتجاه ناحية الضوء من مكانها فى عمق الجرح ، ولها رؤوس صغيرة بيضاء وأرجل صغيرة عديدة . بالفنى المسكين ، لقد كانت أوان إنقاذك . لقد اكتشفت جرحك الخطير ، فهذه الفتحة الموجودة فى جنبك كانت تهدد قواك . وسعدت العائلة ، عندما رأوا منبهك ، أشعل نفسى ، وأخذت الأخت الأم ، وأخذت الأم الأب ، وأخبر الأب الضيوف المتعدين الذين كانوا يتوافدون على البيت ، فى ضوء القمر من خلال الباب المفتوح ، يمشون على أطراف أصابعهم ، ويحافظون على توازنهم بفرد أذرعهم جانباً . وهمس الفنى إلى وهو متشبع بالبيكة : « هل ستدقن ؟ » وهو لا يدرك تماماً ما يجري فى جرحه من حياة . كان ذلك شأن الكثيرين من الناس فى المنطقة . دائماً ما يتوقعون المستحيل من الطبيب . لقد فقدوا مضطاهم القديمة ، فالقيس يجلس فى بيته على أرتبة الكهنوتية ، الواحد تلو الآخر ، على حين يفترض فى الطبيب أن يكون ذا قسامة واسعة بواسطة يده المعالجة الرحمة . لا يسأل بسببهم ، أننى لا أفرض خدمات عليهم ، إلا إذا كانوا يظنون فى القدرة على الاتيان بهيات مقدمة . كنت أشك مثل ذلك يحدث فى أيضا ، فعندما أريد

الوالدان ينتحيان إلى الامام فى صمت فى انتظار رأيى ، أما الأخت فقد أحضرت كرسياً لأضع عليه حقيقتى ، فتحت حقيقتى وفتحت فى أودان ، وما زال الفنى ملتصقاً بليدركنى بطلبه . وتناولت ملقاعاً ولحسنت على ضوء شمعه ، ثم وضعت مرة ثانية . قلت لتسنى بتوع من الاعتراض والتجديف « أجل ، إن الألهة يكونون خير معين فى حالات مثل هذه ، فلقد أرسلوا الحصان المقتد ، بل زادوا عليه حصاناً آخر لأن الحالة حرجية ، ولكنى بتوا فضلهم على كل شيء . لقد أرسلوا حتى السالىس . . . وفى تلك اللحظة فقد تذكرت روز مرة ثانية ، وما ينبغي عليه أن أفعل حتى أنقذها ، وكيف ينسبى لى أن أجلبها بعيداً عن برائن ذلك السالىس ، وهى على بعد عشرة أميال منى ، ومعنى زوج من اخيل لا أستطيع أن أتحمك فيه . هذا الزوج من الخيل الذى أصبح طليقاً من أهته الآن ، ولا أدري كيف ، دفعا النافذة من الخارج . ففتحتها ، ولا أعلم كيف ذلك ، وأطلت كل منبها برأسه ، ولم يجركا ساكتاً إزاء صيحات العائلة من وقع المتعجاة ، ينظرون إلى المريض . وفكرت إنه من الأفضل الرجوع على الفور ، إذ شعرت بأن الحصانين يدعوان بذلك ، لكننى طلبت من أبحث للمريض ، التى تصورت أننى تضايقت من حرارة المكان ، أن تخلع على معطفى الفراء . ولتحقق جو من الأسرية باستعراض كرمه . هزئت رأسى بالرفض ، وأحس الرجل من خلال تفكيره المحدود ، إننى لابد أن أكون مريضاً ، لأن ذلك هو المبرر الوحيد لرفض الشراب . وأخذت الأم التى كانت تقف إلى جوار السرير تفرق فى الشراب ، فاستسلمت ، وفيما كان أحد الخيول يصهيل بصوت مرتفع ، كنت أضع رأسى على صدر الفنى ، الذى كان ينتفض تحت ذقنى التندية . وما توصلت إليه ، أن الفنى يعانى من اضطراب بسيط فى الدورة الدموية ، نتيجة لتشميه بالقهوة التى كانت تشربها أمه المشورة ! لكن الصحة والسلامة انحرفت عن السرير دفعة واحدة - أنا كنت صليح بعد العلم ، ولذا تركت الفنى عمداً . ما أنى طبيب المنطقة ، وأتوم بواجبى بأنسى ما أستطيع ، إلى درجة أكثر من اللازم . ورغم أنى كنت أفضى أجراً ضئيلاً



ليس هناك من يعرض جنبه لهذا الخطر ، ولا يكاد يسمع صوت البلطة في الغابة ، إلا إذا جاءت الضربة قريبة منه و هل الأمر كذلك حقيقة ، أم أنك تظلمنى في مهنتى ؟ « إن الأمر كذلك بالفعل ، وخدما كلمة شرف من طبيب محترف . » أقتنع بذلك ورقد ساكنا . لكن حان الآن الوقت للتفكير في الحرب . فمازالت الحيل وائقة في مكابها بكل اخلاص . فقامت بجمع ملاسئى وممطفى الفراء وحقيقى ، بسرعة ، ولم أشأ أن أضيق الوقت في إرتداء ملاسئى ؛ ولو أن الحيل تعود إلى البيت بسرعة كما أنت ، لأصبح الأمر مجرد قفزة ، من هذا السرير إلى سريرى ، كما حدث عندما جئت إلى هنا وتراجعت الحيل في عواصم من النافلة ؛ وقذفت بالربطة إلى العربة ؛ إلا أن ممطفى الفراء أخطأ مكانه وتملق من كنه بأحد الخطاطيف . لا بأس وقفزت فوق أحد الخيول غير مثبتة إلى بعضها فقد كانت العربة تتأرجع خلفها ، وغمر ممطفى بالثلوج . صحت في الحيل : « هيا ! لكن الحيل لم تملو ، وسارت يطده مثل الرجال المعجاز ، وأخذنا نزحف عبر المساحات الثلجية الشاسعة ؛ وبعد فترة طويلة ترددت خلفنا أفنية جديدة ، بعكس الواقع الذى حدث ، يئنها الأطفال .

فلتسرحوا ، ياكل المرضى ،
فالطبيب ، يردد لى جواركم فى الفراش !

بهذا المعدل لن أصل أبداً إلى بيتي ؛ لن يضع جهدى المشرق هباء ، إن خلفى يسرقني ، لكن هبنا لأنه لن يستطيع احتلال مكان ؛ فالسائل للفرز يهربد في بيتي ؛ وروز هي الضحية ؛ لا أود التفكير في ذلك أكثر . هريان ، في مواجهة الصليح وفي مثل هذه السن الثمين ، وفي عربة نمت إلى العالم الأرضي ، وزوج من الخيول لا يمان بصلة إلى الأرض ، ما أنا إلا رجل مجوز حاد عن الطريق المستقيم . ممطفى الفراء معلق في آخر العربة ، لكنني لا أستطيع الوصول إليه . ولا أحد من زمرة مرضاي يرفع أصبعاً معترضاً لقد خدعت اخدعت ! إن الاستجابة لجرس إنذار كالمب في الليل - لا يسفر عن نتيجة طيبة ، أبداً أبداً !

أفضل من ذلك ، وما أنا إلا طبيب أرياف ، مجرد من عاصمتي الصغيرة ! وأقبل الجميع على ، العائلة ، وكبار أهل القرية ، وغلغوا في ملاسئى ، وجاءت مجموعة من متشلى المدرسة وعلى رأسهم مدرسمهم ووقفوا قبالة البيت وأنشدوا تلك الكلمات في لحن بسيط للغاية .

إخلعوا عنه ملاسئى ، فلسوف يشفيها .
وإذا لم يستطع ، فارقدوه قتيلا !
إنه طبيب ليس إلا ، طبيب ليس إلا .

وعندما علموا عنى ملاسئى ، أخذت أنظر إلى الناس في هدوء ، وأصابعي في ذقني ، ورأسى متجهة في ناحية واحدة . كنت رابط الجأش تماما ، وعلى قدر الموقف ، وبقيت هكذا ، رغم أنه لم يكن يبدو أن أفعل شيئا ، حيث أنهم حملوني من رأسي وقدمي إلى السرير . وضعوني على السرير في مواجهة الخائط ، جوار الجرح . وغادر الجميع الغرفة ؛ وأغلقت الباب وتوقفت الإشتاد ، وضعت السحب القمر ؛ كان الفراش دافئا من حولي ؛ وكانت رأسا الحصانين تتحركان في النافلة مثل الظلال . وسمعت صوتاً في أذن يقول : « هل تعلم ، أنني قليل الثقة فيك . لماذا ، دلع بك أنت بالذات إلى هنا ، أنت لم تأت على قدميك . وبدلاً من مساعدتي ، فأنت تضايقي على فراش موت . إن ما أبنيه هو أن ألقا عينيك » فقلت « صحيح ياله من شيء عجيب . رغم أنني طبيب . ما الذي يثني على أن أملكه ؟ صدقي ، إن الأمر ليس سهلاً بالنسبة لي أيضا . » هل يثني أن أكفي بهذا الدفام ؟ « التبرير ؟ أه ، يجب أن أرضخ لذلك ، فليس أمامي سبيل آخر . فطلما تموت على مثل هذه الأمور . إن كل مهنتي في هذا العالم تنحصر في جرح نظيف ، هذه هي ميزن الوحيدة . » قلت : « يا صديقي المصبر إن خطأك هو ، أن رؤيتك قاصرة لقد قمت بعبادة الكثير من المرضى في يومهم . سواء أكانت صغيرة أم بعيدة ، وأقول لك : إن جرحك ليس سيئاً . وهو نتيجة لضربة مزدوجة من بلطة في مكان حرج .

جغرافية المدن بمنظور ابن خلدون

محمد جلال عباس

ولئن كانت كلمة العمران التي استخدمها ابن خلدون والدراسات القائمة حوفاً قد أخذت على أنها علم الاجتماع السلي اسمه ابن خلدون ، إلا أن في شرحه لجوانب العمران وما يرتبط به من نشاط بشري يحمل معنى السكنى أو الاستيطان إذ أنه يتابع الحديث في مقدمته وفصول تلك المقدمات عن ربط العمران بالأقاليم واختلاف العمران في الأقاليم وهو اختلاف شكل السكنى أو الاستيطان والأنشطة البشرية باختلاف البيئات .

ويتحدث ابن خلدون عن العمران البدوى وهو ما يقصد به الرعى بالمعنى الجغرافى المعاصر على أنه مرتبط بما يسميه الجغرافيون المعاصرون بالأنشطة الأولية . أما عمران المدن والأمصار فإنه مرتبط بما يسميه الحضارة وفى ذلك فصل عنوان أن الحضارة غاية العمران وفى هذا الفصل يقول ابن خلدون : فلتعلم أن الحضارة فى العمران لا نه غايه لأزيد ورادها ، وذلك الترف والتمتع إذا حصل لأهل العمران دعاهم بطبعه إلى مذاهب الحضارة والتخلق بمبادئها (المقدمة ص ٢٩٥) ويقول وصفاً للشحون من الاجتماع أو العمران البدوى إلى الاجتماع أو العمران الحضري . و إذ اتسعت أحوال هؤلاء المتحضرين للمعاش وحصل لهم فروع الحياجه من النخى والرمله ، و دعاهم ذلك إلى السكن والدعة وتعاونوا في الزائد صلى الضرورى واستكثروا من الأقوات والملابس وقاتلت فيها وتوسعة البيوت واختطاط المدن والاعمار والتعظيم . . . فمن هؤلاء من يتحلل في معاشه الصنائع ومنهم من يتحلل تجاراه . . . الخ (المقدمة ص ٢٩٨ - ٢٩٩) ويفصل ابن خلدون وصف معام الحضارة فيقول : والحضارة هي التفتن في الترف واستجادة احواله والكلف بالصنائع التي تزين أصفاه وسائر فنونه من الصنائع المهيئة للمطابخ والملابس واللبان أو الفرش والآله ، (المقدمة ص ٢٩٤ - ٢٩٥) ففى هذا إشارة ما يطلق عليه بالأنشطة الثانويه Secondary Activities

ويقول ابن خلدون هنا عن رأى أوردجيلن تيرونات ووقاه بأن المدينة هي أكمل تعديل لانسان لسطح الأرض ، يقول عنه الإنسان بأقل طاقاته الخدمية والبناءة ويتجمع الناس بأقل كثافة ليتمكن من إقامة النشاطات الثقليه وتسود الظواهر حتى هي من صنع الإنسان ، وهذا هو ما يقوله ابن خلدون : غاية الحضارة ويرد فيه القول بأن البناء واختطاط المنازل دائماً هو نتائج الحضارة التي يدعو إليها الترف والدعة ، وذلك متلخر عن البداوة فالذين والأمصار ذات هياكل وأجرام عظيمه وبنا كبرى وهي مرفوعة للمعوم من الناس لا للخصوص تحتاج إلى اجتماع الأيدي وكثرة التعاون (المقدمة ص ٢٩٢)

وكتاج علاقات الإنسان مع تلك البيئة . ولقد تناولها ابن خلدون بمنظوره العلمى والواقعى الذى تحاول استجالاته في هذه النواص

الاستيطان البشرى في مفهوم ابن خلدون يعتبر الاستيطان البشرى من الموضوعات التي يتناولها الجغرافيون كفرع من جغرافيا البشرى ويعرف الاستيطان بأنه تجمع سكان في وحدت وظيفية تتراوح في حجمها من المقام المنزول لأسرة أو عشيرة في وسط مزارعهم . أو مزارعهم إلى التجمعات السكانية في المدن الكبرى أو تجمعات المدن الكبيرة في منطقة محددة من الحضر .

ويذكر برويك وجون ويب أن الاستيطان في نظر الجغرافى يشمل كل المرافق التي صنعها الإنسان نتيجة لعملية السكنى بما في ذلك المكان الذى يأوى اليه والأسوار التي تحيطه والطرق التي تربط بين الأماكن بعضها ببعض . وتمكن السوطانية التي تسود في مركز الاستيطان الاختلافات الثقافيه بين تجمعات الناس في ريف أو حضر . (٢)

في مقدمه ابن خلدون كلمة العمران التي استخدمتها واستخدمها في مقدمته استخداماً علمياً على أنها تعبر عن « الاجتماع الانساني » الذى فصره بالعمران في قوله « أن الاجتماع الانساني ضرورى وعبر الحكاه من هذا يقولهم الانسان مدنى بالطبع أى لا بد له من الاجتماع الذى هو المدينة وهو معنى العمران » (المقدمة ص ٣٣) ، ويستطرد في شرح أهداف الاجتماع أو التجمع للتعاون وتبادل المنافع في مختلف الأنشطة الحياتية وارتباط هذا الاجتماع بالانشاء والمباني كما سترى بعد

مقدمه : فجز ما جاء في مقدمه ابن خلدون بأصالة ومهيجته كمدخل للدراسة الإنسان في البعدين الزماني والمكاني . إذ تضمنت من بين ما تضمنت مذهبه على اساس تشبيه المجتمعات على مختلف تطوره على اساس تشبيه المجتمعات على مختلف مستوياتها بالكائن الحي ، وهذا هو المنهج العضوى الذى استخدمه عليه الاجتماع المحثون في دراسات المجتمعات نتيجة لتأثير الداروينية . اما مراحل التطور البشرى فقد صورها ابن خلدون في دورة تبدأ من مرحلة الطفولة إلى الشباب إلى الشيخوخة وتتبعها دورات أخرى تمر بالمجتمع ، وطق ذلك هل تاريخ الأمم والممالك .

هذا هو ما ميز ابن خلدون : سبقه المنهجى الذى لفت انتظار علماء الاجتماع وعلماء التاريخ والحضارات ، كما أن رأى ابن خلدون . في طريقة تحليل الروايات التاريخية وتفنيد الآتياء المتواترة فقد لفت الانتظار إلى فلسفته في التاريخ .

يبد أن هناك جوانب عديدة في مقدمه ابن خلدون تستحق من الباحثين مزيداً من الرققات التي تستجلب فيها اعماق فكره وسبقه في كثير من الدراسات ، وإذا ماوقفنا عند تناول ابن خلدون للمدينة كظاهرة من ظواهر العمران البشرى لوجدنا ماهد تتناولها برونزية واقعية وفى ضوء علاقات مكانية وظيفية سبق فيها كثير من الدراسات الحديثة والمعاصرة للمدينة الجغرافيون المحثون والمعاصرون يتناولون المدينة كظاهرة جغرافية من ظواهر الاستيطان البشرى تشأ متأثرة بظروف البيئة المحيطة بها

وهكذا نجد ابن خلدون قد ميز بين البداية والحضارة بما يقابل تمييز الجغرافيين المعاصرين والمحدثين الاستيطان السرياني (Rural) والحضري (Urban) مع ربط كل نوع من هذين النوعين من الاستيطان بنشاط بشري معين كما سنرى بعد .

الموقع الجغرافي للمدينة

ويؤكد ابن خلدون يفتق اتفاقا تاما مع الجغرافيين المحدثين والمعاصرين في تبيان منشأ المدينة واختيار موقعها ، ولشك الفرد ابن خلدون فضلا خاصا فيما يخص مراعاة اوضاع المدن ، يقول في «اعلم : ان المدن قرار تتخذ الامم عند حصول الغلبة المظلومة من الترف ودواحيه ، فتؤثر للدعة والسكون وتجرعه الى اتخاذ المنازل للقرار ، ولما كان ذلك القرار والقرى وجب ان يراعى فيه دفع المضار بالحاصلة من طرورها ، وجلب النافع ، وتسهيل المرافق والقنمه (٢٧٥ - ٢٧٦) يتضح من هذا القول ان هناك ثلاثة شروط لاختيار موقع للمدينة : اولها : الدفاع والحماية من الغزاة (الحماية من طرورها)

ثانيها : صلاحية المكان للسكنى (جلب النافع)
ثالثها : توافر مستلزمات الحياة (تسهيل المرافق)

وهذا بالضبط هو ما يتناوله الجغرافيون في دراساتهم للموقع المطلق Site والموقع المكانى الموقع الحيوى او الموقع بالنسبة للمحيط البشري . فالموقع المطلق كما يعرفه ذى بالبحر يعنى الخواص الطبيعية للمكان الذى تشغله المدينة ان كانت تقع في واد عمود او على سهل ساحل او على حافة هضبة او في جزيرة الى غير ذلك . اما للموقع النسبي يعرفه بأنه وضع المدينة بالنسبة للبيئة المحيطة بها او مكانها في الاطار الاقليمي حيث تستفيد من محيطها الحيوى وتواجهها وسط المزارع وامكان اتصالها بالاماكن الاخرى وتوافر المستلزمات لسكانها .

وفي هذا الصدد نجد ان ابن خلدون بالغ في الدقة في متظره فهو يحدد شروط الموقع المطلق والموقع النسبي او الحيوى للمدينة ، فيحدد الموقع المطلق بأن يكون وضع ذلك في موضع من الامكنة اما على هضبة متورفة من الجبل واما باستدارة بحر او نهر حتى لا يوصل اليها الا بعد جسر او قنطرة فيصعب منالها على العدو ويضعاف امتناعها وصعبنا ثم يتحدث عن للموقع النسبي اللازم لصلاحية المكان للسكنى فيقول « وما يراعى في ذلك للحماية من الاقبات الساموية طيب الهواء للسلامة من الامراض فان الهواء اذا كان راكدا غيبا او جابوا لدمية الفاسدة او للنافع المتصف او المروج الحية اسرع اليها المعن من جابوا . . . » ويستطرد ابن خلدون في تفصيل الموقع النسبي فيقول « اما جلب النافع والمرافق للبلد ليراعى فيه أمور منها

الاما بأن يكون البلد على نهر او بواض عيون عليه فإن كان وجود الماء قريبا من البلد يسهل على الساكن حاجة الماء وهي ضرورية فيكون لهم في وجوده مرفقة عظيمة عامه . وما يراعى من المرافق في المدن طيب المراعى لسانتهم اذا ان صاحب كل قرار لا بد له من دواجن الحيوان للنتاج والفرع والركوب ولا بد لها من المرعى ، فإذا كان قريبا كان ذلك أرقى بحالهم لما يراعى من لشقة في بعده . وما يراعى ايضا المزراع فإن الزدوعى الى الاقوات فإذا كانت مزارع البلد بالقرب منها كان ذلك اسهل في التحفة والقرب الى تحصيله ومن ذلك الشجر والحطب والبناء فإن الحطب ما تم به الى البرى في التحفة لوقود التيران للاصلاء والطبخ ، والحطب ايضا ضرورى لسقفهم وكثيرا مما يستعمل الخشب فيه من ضرورياتهم ، وقد يراعى ايضا قريبا من البحر لتسهيل الحاجات القاصية من البلاد الثالثة (المقدمة ص ٢٧٦ - ٢٧٧) ويبدل هذا الفصل بقوله « وهذه كلها (عوامل) مغايرة يتفاوت الحاجات وما تدعو اليه ضرورة الساكن »

اذا نظرنا الى هذا النص والفصل السابق بمفهوم الجغرافيا الحديثة نجد فيه امرين : الاول : ان ابن خلدون قد ميز بوضوح شروط المدينة الفخمية او الموقع الاستراتيجى وهو في ذلك يكاد يكون متقفا تمام الاتفاق مع الجغرافى القرنى المعاصر ايمى فنتست يريبلو الذى يتحمل عن منشأ المدينة فيقول « اما تعتمد في تحديد الاساسى على موقعها الجغرافى الذى يحدد علاقاتها بالماء الجارى ، وتقع المدينة عادة في وسط منطقة لها خواصها الجغرافية التى تساعد على امنها وتوفرها ، فلكى تؤدى المدينة وظيفتها بتطلب الامر بجمع التيسر والتالى تجمع الثروات وتجمع الصنائع والاعمال ، وهذا بالتالى يؤدى الى المخاوف لدى الذين يعيشون فيها من ثم فهم يختارون موقعا متينا يسهل الدفاع عنه « ويستطرد الجغرافى يريبلو فيذكر امثلة من الموقع للتصيز بأن مجاور المدينة فيه من الارض مرتفع او جبل او تكون في حضن تية

والامر الثانى ان ابن خلدون قد اهتم كثيرا بجميع المدينة كموقع مركزى له علاقه بما يحيط به من مظاهر البيئة وعناصر الخدمات الاقتصادية الضرورية لبقاء المدينة وسلامة أهلها وانتشظهم وفكره مجاورة المرافق للمدينة عند ابن خلدون تكاد تغطي معنى المجال الحيوى Lebensraum الذى تحدث عنه الجغرافيون الا انهم وهو توسع الضرورى في وقته الارض للحصول على ما يلزم لكفالة الحياة الرقده ، وهو عاميسه ابن خلدون « الرفه »

ويتفق ابن خلدون في ذلك ايضا مع كثير من الجغرافيين المحدثين والمعاصرين من أمثال تيربا راترور بسون وهاموند في قولهم : ان المدينة

تعتمد في صناعاتها وتجارتها وانتشظتها الحياتية الاخرى على الاستمدادات المحيطة بها ومدى غناها ، فلخدمات اللازمة للمدينة تستميلها من الارض المجاورة لها وهي التى يسبها ابن خلدون المرافق ، ويتكون هذا المحيط الخدمى او المرافق من الحقول والاحراش والنباتات والمراعى والموارد المختلفة في المنطقة المحيطة بها والتي تمتد اليها علاقات المدينة .

وهذا ايضا يماثل النموذج الذى وضعه جون هيرتلى فيقول في اوائله القرن التاسع عشر للملاحة بين المدينة ومحيطها ، وهو نموذج مازال مستخدما حتى يومنا هذا في دراسة المدينة وعلاقتها بجوارها مع ادخال التعديلات عليه بما يتفق مع اختلاف الظروف المحيطة . هذا النموذج كما يلخصه يتر هاجت يشتمل في ان المدينة في نشأتها النموذجية المنزلة لمحا يست سبلجات دائرية : اولها سبلج مباشر من الطرق والسبلجين يليه سبلج قريب من الغابات والاحراش ثم نطاق من الزراعة الكثيفة يليه نطاق من المراعى ثم نطاق لزراعة الحبوب وشرح ريشا روتوسون ورفاقه هذه السبلجات وخمداتها التى تؤدى للمدينة ، فالنطاق الاول من السبلجين ترى فيها الدراجين وباشيه الابان ومتجانبا للاستهلاك المنزلى وسبلج الغابات والاحراش يمد للمدينة بما يلزمها من حطب الوقود (ذى كلى الوقت) والاحشاب اللازمة للبناء وصناعات الاثاث ودوائر المزارع الكثيفة تتيج الحاصلات الحقلية من خضر وفاكهة اما العلاقات الاخرى على سبلج المرازع والزراعة الواسعة فانها لا تناج الحاصلات التى يمكن تخزينها على المدى الطويل ، وهناك نطاق سابع من الارض البور او الغابات والاحراش يمثل جبالا لا امتداد الانشطة اذ ضاقت المحيطات بها وعجزت عن الوفاء بالاحتياجات فيكون التوسع في هذا النطاق المحيطة الخارجى .

وهكذا نتلاحظ ان ادراك ابن خلدون الواضى للملاعات المكاني بين المدينة والبيئة المحيطة بها كان مبكرا ، واتنه ادراك لا يكاد يختلف عن المفاهيم الحديثة والمعاصرة في جغرافية المدن ، وهذا وتلاظح تميز ابن خلدون بالمرونة في تناوله لموقع المدينة النسبي وعلاقتها بالمرافق المحيطة بها غفلا عن حسن الاختيار الطيفى وما يعجزت عن ما هو اهم على نفسه وقومه ولا يؤثر حاجة غيرهم « وصرب على ذلك اللهه بالمدن التى اختطها العرب فاسرع اليها الحراب لاسم لم يراعى فيها الا اهتماماتهم المباشرة .

وفضالا عما اورده ابن خلدون من طبيعة الاستيطان البشرى او العمران ومكان المدينة في هذا الاستيطان ، وما تتاوله من دراسات عن



الرخ ينفذ المسافر رسم إضياعي مجلس
من خطوط عراقى يرجع تاريخه إلى القرن
الرابع عشر ، وعوالة جبال الخوكلات .

الموقع المطلق والموقع النسبي للمدينة بما أوردناه فيها سبق . فانه قد تناول أيضاً الوظائف المتعددة للمدينة والعوامل الجغرافية والسياسية لتطور المدينة والجوانب الاجتماعية من حياة المدينة وظاهرة التلوث ، وهذه كلها من الموضوعات التى يتناولها الجغرافيون المحدثون في دراساتهم للمدينة بما يتفق كثيراً مع تناول ابن خلدون لها منذ قرون عديدة .

وظائف المدينة

يحدد ابن خلدون عن وجوه المعاش عامة فقال : « اما الفلاحة والصناعة والتجارة فهى وجوه طبيعية للمعاش . والفلاحة متقدمة عليها بالذات إذ هى بسيطة وطبيعية وفطرية لا تحتاج إلى كثير نظر ولا علم . . اما الصنائع فثانيتها ومتأخرة عنها لأنها مركبة وعلمية تصرف فيها الأفكار والانظار ولهذا لا توجد غالباً إلا في أهل الحضر الذى هو متأخر عن البدو وثان عنه . . . واما التجارة فهى وإن كانت طبيعية في الكسب فالأكثر من طرقها ومذاهبها إنما هى تحيلات في الحصول على ما بين القسطين في الشراء والبيع لتحصيل فائدة الكسب » (المقدمة ص ٣٤٤) .

ونعود هنا فنذكر ان ابن خلدون قد سبق الجغرافيين في تقسيم الأنشطة البشرية فالأنشطة البشرية وفقاً للتقسيم الحديث للمتخصصين في الجغرافيا الاقتصادية ثلاثة أنواع : أنشطة أولية فيها الرعى والزراعة والتعدين وهى تسمى أحيانا الاستخراجية . والأنشطة الثانوية التى تنشئ على المنتجات الأولية وهى الصناعات (اما الصنائع فهى ثانياتها) وأنشطة لثالثة وهى التى تسمى أيضاً خدمية وتشتمل في التجارة وإدارة شؤون الدولة والجمعيات التى وردت في هذا الفصل من وجوه المعاش وفي فصول تالية في مقدمة ابن خلدون ومنها نقل التجار للسلع وصناعة التوليد وصناعة الطب والحط والكتابة من عباد الصنائع الانشائية وصناعة الورق وصناعة الغذاء والعلم والتعليم طبيعى في العمران البشرى وإن التعليم للعلم من جملة الصنائع ، وكلها واردة في الفصل الخامس من الكتاب الأول في مقدمة ابن خلدون وعنوانه في المعاش ووجوهه من الكسب والصنائع وما يعرض في ذلك كله من الأحوال .

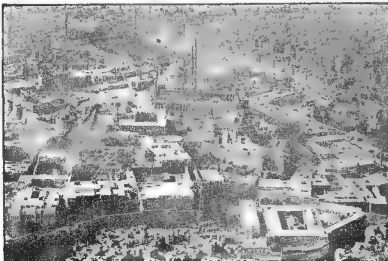
فإذا طرحنا الأنشطة الأولية جانباً باعتبار أنها نشاط يختص به الاستيطان الريفي كما سبق أن ذكرنا فإن ما يعنى هنا هو الأنشطة الثانوية والثالثة أى الصناعية والخدمية وهى التى ترتبط في المدينة وترتبط بال عمران الحضارى أو الحضرى . فليد الفرد ابن خلدون للصناعة فصلين : أحدهما بعنوان « فصل في ان الصنائع تكتمل بكمال العمران الحضرى وكثرة » والفصل الآخر بعنوان « فصل في ان رسخ الصنائع في الأمصار إنما هو بروسخ الحضارة وطول أمداء » .

استحكمت الصبغة عسر نزعها ، ولذا نجد الأمصار التى كانت قد استبحرت في الحضارة لما تراجع عمرانها وتناقص بقيت فيها آثار من هذه الصنائع ليست في غيرها من الأمصار المستحدثة العمران ولو بلغت مجالها في الوفور والكثرة .

ويكاد حديث ابن خلدون هذا من رسخ الصناعة في المدينة يتفق مع قول أرتشر سميابلز الذى يقول « وبعضى الزمن تكسب المدينة خواصها بعيداً عن مميزات الموقع الأصل » . حقاً إن الموقع الأصل مهم في المرحلة الأولى لإنشاء المدينة ، ولكن بنموها وتطورها تتخطى العقبات الطبيعية وتكتسب مكانتها أثناء نموها من خواص سكانها الذين يتجاوزون عوامل الضعف التى قد نصيب للمدينة وذلك بمحافظتهم على المكانة الصناعية التى اكتسبتها ، وهناك أمثلة كثيرة على تغلب القدرات البشرية على عوامل الضعف التى نصيب للمدينة فتبقى وظيفتها الصناعية قائمة ولا يرسل عنها أهلها ولا يتركها للاضمحلال والحرب .

فى الأول يذكر ابن خلدون أنه « على مقدار عمران البلد تكون جودة الصنائع للثائق فيها واستجابة ما يطلب منها حيث تتوافر دواعى الترف والثروة » ويتابع القول « إذا دخر بحر العمران وعليت فيه الكمالات كان من جللتها الثائق في الصنائع واستجابتها فكلمت بجميع متمماتها وتزايدت صنائع أخرى معها عما تدعو إلى عوائد (أى عادات) الثرف وإحوايه ، وقد تنتهى هذه الأصناف « إذا استبحر العمران - إلى ان يوجد منها كثير من الكمالات والثائق فيها في النهاية وتكون (الصنائع) من وجوه المعاش في مصر لتعلمها بل تكون قائلتها من أعظم فوائد الأعمال . . . » (المقدمة ص ٣١٨) .

ويذكر في الفصل الخاص بروسخ الصنائع في الأمصار أسباب توطن الصناعة وروسخها في المدن والأمصار فيقول « ان السبب في ذلك ظاهر وهو أن هذه كلها عوائد للعمران والروان ، والمواد إنما ترسخ بكرة التكرار وطول الأمد فتستحكم صبغة ذلك وترسخ في الأجيال وإذا





العمران دائماً فيكون ذلك حافظاً لوجودها ، إما إذا لم يكن لتلك المدينة المؤسسة مادة تقيدها العمران يتراصف السكان منها فيكون انقراض الدولة فرق لسياحتها فتزول او يتناقص عمرانها و يستقرده فيقول عن مجد الحياة في المدينة وربما ينزل بالمدينة بعد انقراض غشيتها ملك آخر أو دولة ثانية تتخذها قراراً أو كرسياً تستغنى به عن احتياط مدينة جديدة ينزل بها الملك ، فتختط تلك الدولة للمدينة سياحتها وتزاد مياها ومصانها وتزاد بتزايد أحوال الدولة النائية وترفها وتستجد بعمرانها عمراً آخر (المقدمة صـ ٧٧) .

ويتحدث ابن خلدون عن العلاقة بين تطور الدولة وتطور المدن في فصل في أن الحضارة في الأمصار من قبل الدول وإنها ترسخ باتصال الدولة ورسوخها ، ويذكر أن السبب في ذلك هو أن الحضارة هي أحوال صادية زائلة حل الضروري من أحوال العمران تتفاوت بتفاوت الرفه وتفاوت الأمم في القوة والكثرة فتفاوت غير منحصر . ويستقرده فيقول و ثم إنه إذا اتصلت تلك الدولة تعاليم ملوكها وحكامها في عصر واحد بعد واحد استحسنت الحضارة فيهم و ثم يضرب حل ذلك أمثلة عديدة بربوخ الحضارة في أمصار الشام بعد الأسلام وبقائه المدن وتطورها ونموها من أيام الروم إلى ملك الأسلام فلم تزل حوالم الحضارة بها متصلة . وكذلك رست حوائد الحضارة باليمن لاتصال دولة العرب بها منذ عهد المعلقة والتيا به آلاف من السنين ، وكذلك الحضارة بالعراق لاتصال دولة الباطن والفرس بها من لدن الكلدانيين والكيانية والفسورية والعرب بعدهم آلاف من السنين فلم يكن لهذا العهد أحضر (أى أكثر حضارة) من أهل الشام والعراق ومصر .

وكما نتحدث عن ازدهار العمران الحضري نتحدث أيضاً عن إضمحلاله في فصل في مبادئ الحروب في الأمصار فيقول و أن الأمصار إذا انحطت أولاً تكون قليلة السكان وقليلة آلات البناء من الحجر والجير وغيرها مما يحتاج إلى الحيطان عند التثاقن فإذا عظم عمران المدينة وكثر سكانها كثرت الآلات بكثرة الأعمال حيث وكلما الصناع إلى أن تبلغ غايتها في ذلك كما سبق شأنها ، فإذا تراجع عمرانها ونقص سكانها قلت الصنائع لأجل ذلك ففقدت الأداة إلى إن يقول و فيمردون إلى البدوة في البناء واتخذ الطوب موضعاً من الحجارة والقصور عن التنمين بالكلية فيعود بناء المدينة مثل بناء القرى والداشر ويظهر عليها سيما البدوة ثم تفرق في التناقص إلى غايتها من الحراب أن قسدها به سعة الله في خلقه . (صـ ٢٨٥ - ٢٨٦) .

ومن الواضح أن هذه الفرضيات التي أوردتها ابن خلدون عن تطور المدينة تبين عن الملاحظة الواقعية وإمكانة التوصل إليها بالنظر العلمي السليم .

فإذا ما عرفنا أن ابن خلدون قد ربط المدينة أولاً من حيث نشأتها بنشأة الملك أو الأمانة بمعنى نشأتها لمركز إداري ، وأنه أشار إلى أهمية تحصينها دفاعاً عن سكانها وأنه أشار إلى توطئن الصنائع وتوطئن الخدمات في المدينة وأنه فصلها خاصة بعنوان و فصل في أن العلوم إنما تكثر حيث يكثر العمران وتطمح الحضارة ، وفصلاً آخر بعنوان و فصل في أن العلم والتعليم طبيعي في العمران البشري و المقدمة صـ ٣٤٠ إلى ٣٤٥ - لو أننا لاحظنا ذلك ورأينا تناول ابن خلدون لكل هذه الأنشطة في المدينة لوجدنا أنه يكاد يفتق مع التقسيم الوظيفي للمدن لدى الجغرافيين المعاصرين إلى مدن دفاعية ومدن صناعية ومدن تجارية ومراكز علمية . ومواصم إدارية .

تطور المدينة

يربط ابن خلدون بين عصر المدينة وعصر الدولة المستبذة لها فيقول : أما بعد انقراض الدولة للسيرة للمدينة فلما أن يكون لفراسي المدينة وما قاربها من الجبال والباطل بداية مجددا

أما عن الأنشطة الثلاثية أو الخدمية والتي أوردتها ابن خلدون في الفصول المعنية التي أشرنا إليها فإن الجغرافى الاقتصادي هانز بوش قد ذكر أن للمدينة خلاف الصناعة وثالث ذات صبغة إدارية وثالثية متعلقة تسمى الصنائع الخدمية Service Industries وهي مرتبطة بعضها ببعض ، وذكر من بينها الأعمال المالية والتجارية التي تقابل عند ابن خلدون (فصل في صناعة التجارة) . والأصالح والصيانة والمصارف التي تقابل عند ابن خلدون (فصل في صناعة البناء) وخدمات الترفيه التي تقابل عند ابن خلدون (فصل في صناعة الترفيه) وخدمات التعليم التي تقابل عند ابن خلدون (فصل في أن العلم والتعليم طبيعي في العمران البشري ، والصحافة والنشر التي ذكرها ابن خلدون تحت عنوان (فصل في أن الخط والكتابة من عداد الصنائع الإنسانية) وكذلك في فصل في صناعة الورقة ويعرفها بأنها معانها الكتب بالاستنساخ والتجليد ذلك حتى النشر كما كان مفهومها في عهد (المقدمة صـ ٣١٧) .

مشكلات المدينة

ولم يفعل ابن خلدون في دراسته للمدن والمشاكل الاجتماعية والبيئية التي تتعرض المدن فمن الأوضاع الاجتماعية لأهل المدينة أشار ابن خلدون في مواضيع كثيرة إلى ظاهرة الفنى والرفاعة والثروة التي تتميز بها المدينة ، ولكنه في نفس الوقت يشير إلى حالات الفلاد التي تسود المدن في أسعار الحاجيات وارتفاع الخدمات فيقول عن غلاء الأسعار : « ينحل أيضاً في قيمة الأقوات قيمة ما يعرض عليها من مكوس ومعاش في الأسواق وابتواب الحضر والحياة في منافع وصولها من البويعات لا يسهم وبذلك كانت الأسعار في الأمصار أعلى ، ويضيف : وقد تدخل أيضاً في قيمة السلع قيمة علاجها في الفلح ، ويند ذلك في أسماها ، » المقدمة ص ٩٨ .

وعن غلاء الأجور والخدمات يقول : « أما الصنائع والأعمال أيضاً في الأمصار الموضوعة العمران فبسبب الغلاء فيها ثلاثة أمور : الأول كثرة الحاجة لكان الترف في مصر بكثرة عمرانه والثاني احتراز أهل الأعمال لخدمتهم وامتنانهم أنفسهم لسهولة المعاش في المدينة بكثرة أوقاتها ، والثالث : كثرة المترفين وكثرة حاجياتهم إلى امتنان غيرهم واستعمال الصناع في مهامهم فينبذون في ذلك لأهل الأعمال أكثر من قيمة أعمالهم مزاحمة ومتنافسة في الاستئجار بهم ، فيحتر العمال والفضائح وأهل الحرف وتغلب أعمالهم ويكثر نفقات أهل المصر لذلك » (المقدمة ص ٢٨٨) .

وتحدث عن التلوث الأخلاقي بقوله : « أما فساد أهل المدينة في ذاهم واحداً واحداً على الخصوص فمن الكد والتب في حاجات العوائل ولكون بالكران الشرقي تحصيلها ، وما يعود على النفس من الضرر بعد تحصيلها بحصول لون آخر من الرأيا ، فلذلك يكثر منهم الفسق والشر والسفسه والتحلل على تحصيل المعاش من وجهه وغير وجهه .. »

فتجدهم اجراء على الكذب والمقامرة والنفس والخيالة والسرقة والتجور ... ثم تجدهم أبصر بطرق الفسق ومذاهب والمجازرة ويلبوا على ويخرج بحر المدينة بالسفلة من أهل الاصلاح والخدمة ومخارجهم فيها كثيرون من ناشئة الدولة وولدانهم عن أهل من التأييد غلب عليه خلق الجوار » (المقدمة ص ٢٩٦) .

ويضيف : « من مفاسد الحضارة في العمران الأهمالك في الشهوات والاسترسال فيها لكثرة الترف فيقع للفن في شهوات البطن من الأكل والملاذ وينتج ذلك الفتن في شهوات الفرج » (المقدمة ص ٢٩٧) .

ويتحدث عن مصير المدينة حين يبلغ فيها العمران والحضارة أقصى مداه فيقول : « مع بلوغ العمران والحضارة أقصى حوصها تكثر الفتن فيكثر الهرج والقتل أو وقوع السوء . ويكون سبب ذلك في الغالب فساد الهواء بكثرة العمران لكثرة ما يخالط من الغفن والرطوبات الفاسدة وإذا فسد الهواء الذي هو غذاء الروح الخيالي وملايه ذاتها فيسرى الفساد إلى مزاجه فإن كان الفساد قوياً وقع المرض في الرئة ، ويستظهر فيقول : « وسبب كثرة الفتن والرطوبات الفاسدة في هذا كله كثرة العمران ووقوره آخر الدولة » (المقدمة ص ٣٣٩) .

ويكاد هذا العرض لأبن خلدون يفتح مع ما أورده الجغرافيون المعاصرون من أمثال دي بليج من مشاكل المدينة الأمريكية وهو ما يطبق على كثير من مدن العالم المعاصر . حيث يتحدث عن أثر الأزدحام وفساد البيئة في المدينة في التركيب الثقافي والأحوال الاجتماعية لسكانها مثل ما يتحدث به ابن خلدون وكذلك يتحدث عن فساد الهيئة فيقول : « يتغير المناخ الطبيعي في المدينة حيث يفسد الهواء وتزول تقارنه وتقلل دورة الكتل الهوائية ويسود الضجيج وتتلوث مجارى المياه وتعرض المدينة لنقص في المياه والتآثر وتصبح المناظر المحيطة كريهة مما يؤدي إلى زيادة الضغوط العصبية على الناس^(١) »

التوزيع الجغرافي للمدن

هذا ولم يغفل ابن خلدون نقطة جغرافية هامة في دراسة المدن وهي التوزيع الجغرافي لها في مختلف اقاليه العالم وأسباب تكاثرها في بعض الاقاليم دون الأخرى فيحدث عن ذلك في وصفه لاقاليم الأرض فيخصص لذلك المقدمة الثانية في قسط العمران من الأرض ، ويكملها بقوله في ان الربع الشمال من الأرض أكثر عمراناً من الربع الجنوبي (المقدمة ص ٣٥ ، ٣٨) ، وفي هذه الدراسات وفيها أورده من وصف لاقاليم السبع سبق جغرافي لدراسة ظاهرة التوطن الحضري وارتباطها بالبيئات المختلفة .

ولقد وصل ابن خلدون في تطبيقه للفرقيات الخاصة بمظاهرة ارتباط توزيع المدن بالبيئة الطبيعية أهل الدراسات العلمية المبني على الملاحظة الموضوعية الدقيقة في فصل في ان المدن والأمصار بأنقيط والمغرب قليلة ، حيث أورد تعليقات هذه الظاهرة ومقارنتها بين بلاد العجم التي يغلب فيها عمران أكثره قري وأمصار أورسانتي مثل بلاد الأندلس والشام ومصر والعراق والشام ، وهو يرجعها إلى طبيعة البداية لدى البربر ونزوحهم إلى التجال عن الأمصار التي تغلب فيها البسالة ويصير فيها الإنسان عيالاً على غيره ...

وهكذا نجد من هذه القراءة الجغرافية لمقدمة ابن خلدون أن جغرافية المدن من الموضوعات التي اجتهدنا نظرياً وتطبيقياً تجاوزه فيها بحق عصره وزمانه وبدأ فيها فكر مستنير ومنهج دقيق وأسلوب جديد إذا قورناه وجدنا أنه لا يقل جودة واستنارة ودقة عن دراسات الجغرافيين المحدثين والمعاصرين ، فلذا نقتنه بعصره وزمانه في القرن الرابع عشر لوجدنا فيه هبة جغرافية تستحق مزيداً من الدراسة والتدقيق .

وليس من شك في أن مقدمة ابن خلدون تتضمن هبة أخرى للرجل تحتاج منا إلى قراءات أخرى اقتصادية وإدارية وسياسية بعد القراءات التاريخية والاجتماعية .

المراجع

- Broek, Jan, O. & Webb, John; A Geography of Mankind, New York, 1973;
- De Blij, Harm J.; Man Shape s the Earth, California, 1974.
- Haggate, Peter; Geography: A modern Synthethis, New York, 1975.
- Perpillou, Aime Vincent; Geographie Humaine, Paris, 1964.
- Smailes, Arther E.; The Geo graphy of Towns, London, 1970.
- Trewartha G.T., Robins A.H. & Hammond E.; Elements of Geography, New York, 1977.

ملاحظة : النسخة التي اعتمد عليها في التايأس نصوص المقدمة والاشارة إلى الصفحات هي طبعة دار العودة - بيروت سنة ١٩٨١م بعد مراجعة النصوص مع طبعة عبد الرحمن محمد - القاهرة - ١٩٦٨م المنسوخة عنها .

من الصحافة الأدبية العالمية

بقيادة أحد أطباء الأسنان في وستر بولاية ماسا شوستس ، وهي تنصمخ عدد فبراير ١٩٩٨ من مجلة والجغرافيا القومية عندما أدركت فجأة أنها كانت بشرى قريب له شخصيته المستقلة . سمعت صوتاً بداخلها يقول لها : وإنا أنت أنت وستظن كذلك إلى الأبد . وتلاحظ الشاعرة في ختام ذكرياتها عن طفولتها ، وهي الذكريات المعنوية وفقر الرفيف ضمن محتويات هذا الكتاب ، أن ذلك جعلها تشرع في التساؤل : ولماذا كنت كائناتاً بشرياً ؟ . وفي هذه الذكريات ذاتها تسترجع مناسبة عمدت فيها إلى الغش لكي تولد أنراً وجدانياً في المحيطين بها . لقد سألها صديقة لها تدعى إما عن أهبوسا ، وتقول الشاعرة : وقلت لها إن أبي متوفى ، وإلى لا أذكر أن رأيت قط . وماذا عن أمي ؟ فكرت لحظة ثم قلت بصوت مسرف في العاطفة : لقد رحلت بعيداً وتركتني . . . وقد توليت هي الأخرى . أتذكر أني هذا في إما وجعلها تبدي تعاطفاً معي ، أما أنا فقد كرهت نفسي .

أدركت إليزابيث يشوب ، في تلك اللحظة ، ما للإصراف في العاطفة من سلطان كبير على النفوس . ذلك أن أمها لم تكن متولفة ، وإما كانت في الحقيقة تعيش في مصعة ، وتعالج من مرض عصبي شديد . وتقول الشاعرة : ولم أعرف وقتها ، ومازالت لا أعرف ، ما إذا كنت لد كليت بدافع من الشعور بالعار أو بدافع من ثوق فظيح إلى المطف ، إذ أبلغ في تصوير كارتني الرومانتيكية الحزينة . لكن شعور الاشتياق من الذات ، مهما يكن مصدره ، كان حقيقياً تماماً ، وقد وثقت من مكان لكي ابتعد عن نفسي البشعة التي لم يكن يقدري أن أحول بينها وبين الكلب .

على أننا لا ننسى قط هذه النفس البشعة وفي شعرها الهادئ المتزن الجليل ، ولا نحن ننسى بها - إذا استثنينا هذه اللحظة من لحظات الطفولة - في بقية محتويات الكتاب الذي نعرضه ، وهو كتاب مخرج إنجراجاً جميلاً ، وحرر بمثابة لكي يكمل آثارها الشعرية الكاملة التي صدرت في ١٩٨٣ .

ويذكر روبرت جيرو ، محرر الكتاب ، في مقدمته ملحوظة أدلت بها الشاعرة يوماً إذ كانا يتحدثان عن شعراء الاعتراف من أمثال روبرت لويل ، وسيلفيا بلاث ، وأن سكستون ، أولئك الذين يسرفون في كشف النقاب عن أعظم مشاعرهم وأغنى خبايا حياتهم . لقد قالت إليزابيث يشوب جيرو : وقم بتعني المرء لو أنهم استبقوا بعض هذه الأمور التي يذكرونها فيها بينهم وبين أنفسهم مما يسمونه إلى ميلها للتكتم ، ونفوسها من البسوح بكل أسرار النفس . ويذكر جيرو قصيدة ليشوب عنابها وأحد الفنون تبذل مرحلة على السطح ، ومطلعهما وليس من الصعب أن نعيد فن الحسارة ، وقد كتبها قرب نهاية حياتها ، باعتبارها قصيدة كاشفة عن خلوها من الليل إلى

إليزابيث يشوب :

جولتنا هذا الشهر مع صحيفة ونى أوزيرفر رفيو الصادرة في ٨ أبريل ، ومع وملحق التمايز الأدنى الصادر في ١٦ مارس .

نقى صحيفة ونى أوزيرفر رفيو كتب بول بيل مقالة عنوانها وفن التكتم عن كتاب صدر حديثاً للشاعرة الأمريكية إليزابيث يشوب يضم مجموعة مقالاتها عبر السنين .

يقول الكاتب : قبل أن تتم إليزابيث يشوب عشرين عاماً بثلاثة أيام اكتشفت أمراً أخيراً فيها السحر . لقد كانت تجلس في غرفة الانتظار

الزئاض اللذات . ومن مفارقات فيها الميال إلى التكمك أن المرء يستشعر عزلهما والألمها على أشد الأنحاء حدة في تلك اللحظات التي تحفل فيها بقرود سال الكائنات ، من أناس وحيوانات .

إن إليزابيث يشوب تنبؤ في ذلك النوع الذي هو أشد أنواع الكتاب : فهي حضور جذاب بصورة مستمرة . ونشرها وشعرها بلقاء نية واحدة ، حيث أنها قد أغدقت على الأبرين نفس الدرجة من العناية . وهي حادة الملاحظة دائما رغم خجلها . وفي مقالة قصيرة رائعة تحمل عنوان مستشفى مرسيديز كتب عن الأنسة ماس هاريس الممرضة التي ظلت تعمل بمستشفى مرسيديز منذ انقضاءه . لقد كانت ماسي معروفة في منطقة المستشفى ، منطقة كي وست ، بأنها قديسة ، أو كما تقول عنها إليزابيث يشوب : إنها قادرة على أن تنسى نفس المشاعر التي يثيرها القديسون في نفوس الناس : الأعصاب العميق والشك العميق . وتعي الشاعرة أنه من بين صفات القديسة التي تمتاز بها الأنسة ماسي : لا نجد أثرًا لفرقة .

على أن أكثر مقالات الكتاب إشارة للحيرة هي ذكرياتها الطويلة عن زميلتها الشاعرة الأمريكية ميريان مور والمؤنعة وجهود المودة . لقد كانت مور في السابعة والأربعين عندما التقت با إليزابيث يشوب لأول مرة . ودامت الصداقة بين المرأتين لمدة خمس وأربعين سنة . وتسترجع يشوب ، على نحو ملأ ليل ، صورة مور ووالدتها الموهوبة الجذابة في الثقة التي كانتا تمشيان لهما - ومور في ٦٠ جادة كولمان . وتقول يشوب عن ميريان مور بلهجة الإعجاب : وإن الطريقة الدقيقة التي يصنع بها أي شيء ، أو يحقق ، أو يمارس وظيفته ، كانت شعرا ومادة للشعري في نظرها . لا عجب أن ظلت كل منها مخلص في صداقتها للأخرى . وثمة حب استطلاع مشابه يغلوكافة المقالات في هذا الكتاب . كيف كان الزئاض جريسيوري فالديس يرسم لوحاته ، الجيد منه والكروي ؟ هذا موضوع من الموضوعات التي تخصص لها الشاعرة إحدى مقالاتها .

وثمة عنصر من الترجمة الذاتية يجري في القصص القصيرة الثمان التي أخرجتها الشاعرة في هذا الكتاب ، حتى في قصة في السجن ، التي تروى على لسان رجل . وأخر قصة في الكتاب ، وعنوانها في الذئيرة ، تجرى حواراتها في نواف سكرها في ثبات الشاعرة . وفي هذه القصة نجد طفلة تسمع صرخة هيفة ربما كانت صادرة عن أمها ، فتبحث عما يحدث إليها الطمأنينة في أصوات أخرى ، ويستوهها بصفة خاصة الرنين الذي تصدره مطرقة الحداد وهو يصنع حدة حصان . لقد ظلت إليزابيث يشوب تبحث عن أي عدد من الأصوات للزئيرة في فيها الزئيرة ، وتتشعر على مثل هذه الأصوات . أما أغلب شعراء عصرها ما ذكروا بحكاية الصرخات التي لا راحة فيها .

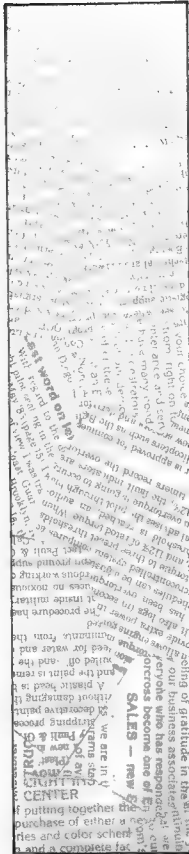
لأن ويتمارش عن كتاب جديد من تأليف وترى كيفه عنوانه «سيمون دي بوفوار : دراسة لكتابتها» صدر عن دار هاراب للنشر .

تقول كاتبة المقال : إن أي دراسة ذات قيمة لأعمال سيمون دي بوفوار يجب أن تواجه الحقيقة الماثلة في أن نوعيتها مفارقة المستوى على نحو بالغ ، وذلك من وجهة نظر الزايا الأدبية وتشويق المحتوى على السواء . وترى كيفه ، لا يتهرب من مواجهة هذه القضية ، كما أن كتبه جدير بالأعجاب لرفضه أن يتجاهل عيوب دي بوفوار وإقراره بزيادها التي كونت لها - عن جدارة - جمهورا مخلصا من القراء عبر عدد كبير من السنين . وفي محاورته تروخي المدل ، يلجأ كيف إلى إجراء مميز هو تبين قيمة أي كتاب أو أي قطعة من كتبها متفردين ، وموازنة ذلك - على الفور أو فيما بعد - ببعض ملاحظات نقدية مفصلة . إنه يراعي أن أحكام يمكن أن تصيب صحتها في مثل ، رغم أنه لا يصل إلى ذلك المدي ، ومديع يصل أحيانا إلى درجة المبالغة .

لقد أنرج كيفه رفيقا بارعا إلى أعمال دي بوفوار المنشورة ، من شأنه أن يفيد القراء والطلاب . إن قسما كبيرا من أعمال دي بوفوار ينجح إلى الزئابة حينها يلتهم على شكل وجبة معتلة . والكتاب الذي تحدثت عنه هنا قد نغم على شكل مجموعة من الشروح والتلويح والتفادات . إن «كيفه» يخلص كتبها ويعلق عليها كتابا كتابا في ثلاث مجموعات : كتابات السيرة الذاتية أو الترجمة للنس ، المقالات ، الأعمال القصصية (يرجع هذا القسم الأخير الطويل في شرح التفتيات القصصية التي تستخدمها دي بوفوار بديجرات متزاولة من التناجح) . ولو اعتبرناها شخصية أدبية كبرى لكان منجى كيف ، الذي لا يتناول صديدا من أوجه حياتها وفكرها ، مبرا . أما إذا اعتبرنا دلائلها ثقافية عامة ، وليست أدبية بصورة خاصة ، فنسجد أن الكتاب كان يحتاج إلى إطلر مفسر أوسع ، وإلى تناول نقاشيا أكبر .

قلت الكتابة دائما - في نظر دي بوفوار - مسألة تناول تجربتها الخاصة ومفهومها . وعلى هذا النحو نجد تحفيقا للذات وتبريرا - في الوقت نفسه - لما فعلته ، حيث أنها تسمى كشاهدة إلى جلاء السار عن حقيقة العالم ، ويبدو الطريقة غامول تحسين أوضاعه . إنما التواصل بين المؤلفة والقارىء هو الأمر المهم أساسا عندها ، وهو تواصل يتسم بالطابع الشخصي المحميم للمفيد لكل الطرفين .

ويثير هذا الموقف مشكلات متنوعة . فنحن نجد أن اقتنصها في إعادة خلق ذاتها وحياتها في كتبها يؤدى إلى احتواء تراجمها الذاتية على الكثير مما هو عاى لا امتياز فيه ، على حين أنها في أعمالها القصصية - حيث تقدر على الخيال الخلاقي - تعتمد ، كما ينبغي ، على عناصر من ترجمتها الذاتية والأشخاص الذين عرفتهم



سيمون دي بوفوار
وندع صحيفة «نيويورك تريبيون» في ملحق
التأخير الأدبي ، أما نحن الأدب الأمريكي
الحديث إلى الأدب الفرنسي الحديث فتجد مقالة

ودخلوا حياتها . ثم نحن نتساءل : ما هي والحقيقة التي تسعى إلى نقلها ؟ إن انتعاشها المطلق بصواب وجهة نظرنا الخاصة ، وعزوفها عن نقل أي وجهة نظر أخرى ، لا يدعنا جلالاً لتقديم صورة موضوعية عن العلم ، نخلو من التحيز ، رغم أن هناك انفصاماً شاملاً بين والقيمتين الذهنية التي تميز عنها مثلاً ، والفهم الإنسان - الذي تم عليه أعضائها - القصصية - للتعقيدات والزمان الإيهام التي يطغى عليها الوضع الإنساني ، مما يجعل من إقامة القواعد الصارمة أمراً مستحيلاً . أما من مدى دقة ترجماتها الذاتية وإمكان الاعتماد عليها كسجل للمواقف ، فإن كيف يشكك فيها - مصيباً - حيث أنه من الواضح إذا قرأنا ما بين المسطور ، أو رجعنا إلى مصادر أخرى ، إنها تحفل بالكثير أو تتجاهله أو تتسوى تصويبه . على أنها قد ظلت دائماً تسم بالدياب في تحليل الذات ، وتصوير نواحي قصورها ، وتصور شكوكها وغاؤها وبسرعتها والألمها في نحو خلق صلة عميقة بينها وبين الفراء .

أثير كامي وجان جرينيه

نتنقل بعد ذلك إلى ملحق التاميز الأدبي الصادر في ١٧ حيث نجد مقالة عنوانها «البعد الكوني» تعرض لمراسلات أثير كامي وجان جرينيه في الفترة ما بين ١٩٣٢ و ١٩٦٠ وقد صدرت في مائتين وواحد ومائتين صفحة نشر في باريس .

يقول جون متركوك كاتب المقالة : كان جان جرينيه هو مدرس كامي : وفيها بعد مرشدته الأولى . لقد التقيا في عام ١٩٣٠ عندما كان جرينيه مدرساً وكامي تلميذاً في مدرسة الليسيه بالجزائر ، وظلّا يراسلان بانتظام في الثلاثين عاماً التالية إلى أن توفي كامي في ١٩٦٠ . كانت الكتابة أيسر عليهما من الكلام ، نتيجة للتحفظ المتبادل الذي اعترف جرينيه - وهو يكره كامي بحوالي خمسة عشر عاماً - إنه ظل غالباً على علاقتهما . وروى كل المجلات والزيارات المتبادلة بينهما ، ظلاً كلامهما يغلبه لآخر بصيغة رسمية . إن مراسلاتهما بمثابة تبادل ليد للآخر والأفكار بين كاتبتين يتبعان بالجدية والأمانة العقلية .

كان جرينيه مؤملاً مزاجياً لأن يشجع كامي ، وأحياناً يزيه . كان كلامها باسماً عن الإيمان بعقده من بلوغه حيزه عن إسلام ذاته . وعبارة «إسلام الذات» ترد في هذه الرسائل على قلم كامي . ولكن هل حين كان جرينيه يحذّر في هذا الموقف مفارقة ساخرة وبمعنا اللام ، كان كامي يترن أن ينظر إليه على أنه درامكويون .

إن قليلا من الرسائل يعالج قضايا كبرى ، فأغلبها يعالج أمور بسيطة . فكامي ، مثلاً ، يجبر جرينيه أنه سأل الفنان ماكس جاكوب أن يقرأ له طالعها ، أو هو يرسل شيئاً من

مسحوق عش الغراب إلى جرينيه وزوجته خلال سنوات الجوع في الحرب العالمية الثانية . وجرينيه يكتب له عن صحته ، وأسرته ، ويحاول تقديم تلميذه إلى الدوائر الأدبية في باريس . وفي رسائل قليلة يرتفعان إلى أفق الحديث في موضوعات فلسفية . كان جرينيه يقرأ كل خطوط جينيد كامي فورا أكتماله ، ويحله متعابداً . وقد وجه نظر كامي إلى التناقض الكامن في خلقه أسطورة من قلب المحال لوالعبد ، على حين أن مجرد تبين الميت تجاوز له أو حكم عليه . ثم هو يفلت إلى الطابع المسرحي لمفهوم «الانتماء» بينا الكاتب للتمزم حقيقة يكون كذلك دون أن يتسم موقفه بالمعذب الساروتري وأوضاعه اللاتعة للنظر . كانت كتب كامي تعالج موضوعات تشغل جرينيه هو الآخر ، وقد كتب عنها الكثير ، ولكنه كان يميل إلى أن يستبعد ما يهوه على أنها حلول زائفة لأغراض ميتافيزيقية .

وطوال الوقت نجد أن جرينيه أشد اهتماماً بأفكار كامي وكتابه التي انهمك كامي بعمله . إن كامي وفي أصول صداقتها أكثر من وفاته لاستمرارها . وفي رسالة حركة للشاعر عام ١٩٥١ يحدث جرينيه كم قد عني لديه الكثير ، إذ كان طالباً هايباً متعابداً في الليسيه من أسرة فقيرة في الجزائر ، أن يصادقه جرينيه وينقله من عالم ذهني محدود إلى عالم أكثر حرية جعله أنه لم يكن حاداً . لقد كان جرينيه هو الأكثر ساء الذي يمكن بلوغه مرحلة التصبح . وفيها بعد خذا كامي شخصية أبرز من جرينيه في هذا العالم ، وأما على ذلك أنه كان أكثر ضرراً ونشاطاً وهدوءاً . إن ميل مدرسه القديم إلى الهدوء لم يبقه قط عن إحيات وجوده ، وإن سمع المرء نبذة من حديثه المؤبب الشك في تلك الرواية التي هي أكثر روايات كامي إنسانية وإدانة للذات : رواية والسفلة .

ستيفن سينتور وكريستوفر إشرود

وعلى صفحة أخرى من نفس المجلد نجد مقالة بقلم فليب جاردنر عن مراسلات الأديبين ستيفن سينتور وكريستوفر إشرود ، وقد صدرت في مائتين وتسعة عشر صفحة في كاليفورنيا ، وهي نموذج آخر لأدب الرسائل في عصرنا .

يقول فليب جاردنر : إن أول عرض مفصل لشعر الثلاثينات في إنجلترا هو كتاب فرانسيس سكلاف المسمى «أودن وما بعده» ، وقد صدر عام ١٩٤١ . وقد تبنّى سكلاف في هذا الكتاب بأن سينتور يقدو شاعراً أكبر من أودن . كانت هذه النبوءة مفهومة على ضوء الحساسية والأصالة اللذين تسم جيانا أودن وسينتور وقصائده (١٩٣٣) و «المرکز الساكن» (١٩٣٩) ، ولكن التاريخ ، رية الثلاثينات التي وقد تقدر وأسفله أ ولكنها لا تستطيع أن تدعى أو تقدره . هل حد قول أودن ، «ل تحقّق هذه النبوءة . فأودن يظل أعظم شعراء جيله . ورسائل سينتور

وإشرود المطبوعة هنا قد حرروها باحث شاب من كاليفورنيا هو لي بارلت .

تكون الكتاب من اثني وأربعين رسالة كتبها سينتور إلى إشرود فيها بين يناير ١٩٢٩ وأغسطس ١٩٣٩ (وقد زود إشرود المحرر بصور من هذه الرسائل) إلى جانب يوميات تنتمي إلى أواخر عام ١٩٣٣ وأواخر عام ١٩٣٩ ، مودة في أريفيف أعمال سينتور بشكل «الولايات المتحدة» . وهاشم المحرر مفيدة : تعليقات سيرة ، وشروح ، و«ليوبوجرافيا» ، وقائمة بالخصائص المذكورة في سيرة سينتور الذاتية : «عالم داخل عالم» (١٩٥١) . ولكن الكتاب في مجموعة ينترج في باب الدراسات الخاصة بفترة الثلاثينات . إن قيمة الكتاب تكمن في كونه وثيقة لخبرات سينتور وشاعره في العمل الأدبي شهد كتابته غير شعرة ، ومن ثم تكمل الذكريات الأنضج التي اشتملت عليها سيرته الذاتية .

ويروا سينتور المسمى «قصائده» (١٩٣٣) ، أو إلى الأقل طبعته الثانية في ١٩٣٤ ، كديوان أولي الصادر في ١٩٣٠ والذي يحتمل نفس الاسم ، مهدى إلى إشرود : لقد كان كلا الشاعرين ينظر إلى الرواية التي يكره قليلاً على أنه استأفده . ولكن الرسائل المطبوعة هنا لا تؤيد دعوى المحرر في مقدمته إنها سجل لتطور صداقة أدبية مهمة . فلهذا يحتاج إلى أن تقرأ أودن إشرود على الرسائل ، ومن المؤلف أن الكتاب لا يشمل عليها . تسجل الرسائل إعجاب سينتور بـ «سيرة أودن وإشرود» للمسة «الكتب تحت الجبل» باعتبارها «تدفع أغلب الشعر الجلبه وأغلب الروايات تماماً إلى اللزواء» ، التي تسجل إعجابها برواية إشرود المسماة «الضائع» ، التي تغير عنوانها فيما بعد ليغدو «مستر نوبيس وغير القطار» . كذلك يستطيع المرء أن يتصور كم كان إشرود صديقاً يثق به سينتور ، فضلاً عن كونه فناناً . إن ما ينقله هذا الكتاب أساساً هو نمو سينتور ذاته ، صورة فنان في عجلة من أمره ، تواقع إلى تحقيق طموحه المتتابع أن يقدو كاتباً عظيماً حياً . ولكنه انتهى في أواخر الثلاثينات إلى نتيجة مؤداهة إلى ما من أحد يريد شيئاً سوى أن يجد مكانه في الحياة ، ومركز قدرته على أن يحب وأن يحب .

كم كانت هذه الفترة حافلة بالنشاط في حياة سينتور ! إن رسائله تتأني من أوكسفورد ، ولندن ، وفيينا ، وديربيك ، وسالزبورج ، وبرشلونة . وهناك رسالة واحدة قصيرة مدارها أسبانيا في وقت الحرب الأهلية الأسبانية . إن أسبانيا تظهر في هذا الكتاب لا من خلال عتتها السياسية ، وإنما من خلال الانطباعية البصرية ليومييات سينتور المؤرخة في ١٩٣٢ ، وهي تصف رحلته «بالسيفينة وعلى الأقدام» مع صديقه اللاتسي الضباب هلوسات على طول الشاطئ من برشلونة إلى ماريلا .

قصة مترجمة



ويطير الحمام بعيداً

دوريس لينچ

تروجة فليل كلفت

كان فوق رأس الرجل المعجوز . . بَرْجُ حُلم ، وَغُورٌ طويل
من الشبك السلكي يقوم على ركائزه ، ملء بطيور تختال في مشيتها ،
وتسوي ريشها بمتغاها . وكان ضوء الشمس يتكسر على صمودها
الرامدية ليستحيل إلى دوائر صغيرة من قوس قزح . وكان غناؤها
الحقيقي يهدده أنينه ، وأطفعت يدها النبطستان نحو طائرته
المفضي . وهو حالم زاحل ، طائرٌ قتيق يُمتدُّ الجسم ظل واقفاً في
مكانه عندما أراد إدار إله عَيْناً حادثة لأمته .

«جبل، جبل، جبل»، قال العجوز عندما فتح الطائر وجده إلى أسفل، وأحس مخالبه المراتبة البارزة تضغط على إصبعه. وباتوا بطلعتهم روضاً أراح الطائر على صدره يهتف، وتأكدا على شجرة، وكان يملحن من وراء برج الحمام إلى بقعة الأصل. ظل طوايا وتغولوف ضياء الشمس والعممة، كانت التربة الحمر الصلابة الدائكة التي استحال أن تكل صغيرة مثيرة - تمتد واسعة أمام أفق طويل. وكانت الأشجار تحف بجمرى الوادي، وكان خط من الغيب الضبابي الأرحم تحت الأفق.

اتجهت عيناه صوب المنزل على امتداد الطريق إلى أن رأى حفيدته
تترجّع على البرّية تحت شجرة فراتيجيان (= الياصمين الهندي) .
كان شعرها يتبدّل على ظهرها في بحر من شباه الشمس ، وكانت
ساقاها الطويلتان تضيئان زوايا سيقان شجرة الفرانجيان ، تلك
السيقان العلوية ، البنية اللامعة ، ومط أشكال وألوان من البراهم
الساخنة .

كانت تحلق من فوق الأزهار الأجوانية ، ومن فوق مبنى
السلك الحديدية حيث يعيشون ، على امتداد الطريق إلى القرية .
تغير مزاجه ، وبسط معضمه الطائر ، من عهد ، لياخذ في
الطيران ، ثم أمسك به في اللحظة التي نشر فيها جناحيه . أحس
بالقيد المطرد ، حين يقوم تحت أصاصه ، من نوبة مفاجئة من
تأنيص المصير ، يجسد الطائر في صندوق صغير وأحكم إغلاق
الزجاج ، غمغم يقوله : «والآن تبقى عندك » وأدار ظهره لشرق
الطيور . سار بجوار الجوار السياج ، وطارده غلصة خفيته ، التي
كانت الآن تنطق من فوق البوابة ، ودرأسها يستريح على ذراعها ،
وهي تقي . اختلط الصوت المرح السيد بالغناء الخفيف للطيور ،
على احتدام غضبه .

صاح: «هيه ا!» وراها تلقى، وتنتظر خلفها، وتنادى
للإبوة: أغلقت عينها، وقالت بصوت وقع عائد: «أهلا،
جلى». سارت نحوه بأدب، بعد أن ألقت نظرة سريعة مترددة إلى
خلف نحو الطريق.

«تتظيرين متيفن ، هه» .. قال ذلك وأصابه تلوى كالمخالب
لي داخل كفه ..

« أئى اعتراض ؟ » . سألت باستهتار ، دون أن تنظر إليه .
وقف في مواجهتها ، ضالحت عيناه ، تقوّست كفاها ، مشدوداً
بقوة إلى أم شمل الطيور المحرّمة ، وضياء النهار ، والأزهار . قال :
« نطيرن أنك كبيرة بما فيه الكفاية لأن تهيكى في المنازلات
مه ؟ » .

هَزَّتِ الْفَتَاةُ رَأْسَهَا عِنْدَمَا سَمِعَتْ تِلْكَ الْعِبَارَةَ الْعَثِيقَةَ وَقَطَّبَتْ
حِينَهَا : أَوْه ، جَلُوا ! .

« تريدون أن تغادروا البيت ، هه ؟ نظنين أنه يمكنك أن تخرجي
استجوب في الحقول ليلا ؟ » .

جعلته إنسانتها يتصورها - كما تصورها في كل مساء في هذا الشهر الدافئ في آخر الصيف - وهي تتمايل على طول الطريق إلى القرية ويدها في يد ذلك الشاب ذي اليدين الحمراء والخنجر الحمراء والجسم المشوه، ابن مدير مكتب البريد. وتصادف البؤس إلى رأسه فصاح غاضبا: «سأقول لألك أ».

وقل لها : . . . قالت ضاحكة وعادت إلى البوابة .
سمعتها تنفخ ، كمن يسمعها هو :
حفظتك تحت جلدي .
حفظتك عميقاً في صميمي . . .

صاح المجوز : « هراء . هراء تافه وقبح » .

عاد وهو يعلم بصوت خفيض إلى برج حمامه ، الذى كان ملاه من المنزل الذى كان يعيش فيه مع ابنته وزوجها وبناهما . أما الآن فسوف يصبح البيت خاليا . لقد ذهبت الفتيات الشابات بضحكهن وشجارهن وشقاوتهن . وسوف تركته متبوحا ووحيداً ، مع تلك

« أليس بمقدورك أن تفهمي ؟ » .. سأله حفيدته غير المرتية ،
التي كانت تمتدح في تلك اللحظة فوق العشب الأخضر الكثيف مع
ابن مدير مكتب البريد .

تطلعت ابنته إليه ورفعت حاجبها بصبر نافذ .

سألته تلافيفه : « هل وضعت طيورك في الفراش ؟ » .

« لو سي » ، قال باندفاع ، « لو سي »

« خيرا ، ما الأمر إذن ؟ » .

« إنها في الحديقة مع ستيفن » .

« والآن اجلس فقط وخذ شايبك » .

حك قلبه على التعاقب ، تحديقاً صوتاً ، على الأرضية الخشبية
المجوفة وصباح : « إنها ستزوجه . ها أنا أقول لك ، إنها ستزوجه
قريباً ! » .

هضبت ابنته بسرعة ، وأحضرته له فنجاناً ، وضمت أمامه
طبقاً .

« لا أريد أي شايب . أقول لك لا أريده » .

همهمت بصوت خفيض : « والآن ، والآن ما الخطأ في ذلك ؟ لم
لا ؟ » .

« إنها في الثامنة عشرة . في الثامنة عشرة ! » .

« لقد تزوجت وأنا في السابعة عشرة ، ولم أندم على ذلك قط » .

« كاذبة » ، قال ، « كاذبة » . ينبغي إذن أن تندمي على ذلك . لماذا
تجملين بباتك يتزوجين ؟ إنك أنت التي ترتين لذلك . لماذا تفعلين
ذلك ؟ لماذا ؟ » .

« البسات الثلاث الأخريات تزوجن زوجاً ممتازاً . هن ثلاثة
أزواج ممتازون . فلماذا لا تتزوج أليس ؟ » .

« إنها الأخيرة » ، قال بحزن . « ألا يمكننا أن نلاحظ بها وقتاً
أطول قليلاً ؟ » .

« حسناً الآن يا أبن . ستكون أليس في الناحية الأخرى من
الطريق ، هذا كل ما هنالك . ستأتي إلى هنا كل يوم لراك » .

« لكن هذا ليس نفس الشيء » . فكّر في البسات الثلاث
الأخريات ، اللاتي تحولن في غضون أشهر قليلة من طفلات فائتات
مُشاكسات مُدَلّكات إلى زوجات صغيرات وقورات .

« لم تكن راضياً مطلقاً عندما تزوجت نحن » ، قالت . « ولم لا ؟
كل مرة ، نفس الشيء . عندما تزوجت أنا جعلني أحسن أن الزواج
كان عملاً خاطئاً . وبنات نفس الشيء . إنك تجملين جميعاً ببيكين
ويشقين بالطريقة التي تتلصق بها . دغ أليس وشابها . إنها سعيدة .
تتهنئ ، وألقت نظرات متردة على الحديقة التي يتسرها ضوء
الشمس . « ستزوجه أليس في الشهر القادم . ليس هناك ما يدعو إلى
الانتظار » .

قال بعدم تصديق : « ألقبت أنه يمكنها أن يتزوجا ؟ » .

قالت بيروود : « نعم ، يا بابا ، لم لا ؟ » ثم استأنفت خياطتها .
أحسن لبسمة في عينيه ، وخرج إلى الشرفة . بلل الندى ذقنه
فأخرج متديلاً ومسح وجهه بكامله . كانت الحديقة خالية .

من زاوية في حافة الحديقة إلى العاشقان الصغيران ، غير أن
وجوهها لم يعودا يتحديقانه الآن . وعلى مصمم ابن مدير مكتب
البريد كان يتراجع هام صغير ، يومض الضوء على صدره .



الباد

انتحى ، مُدَمِلماً ، أمام بئرج الحمام ، مقتظاً من الطيور
المستغرقة في الهديل .

ومن عند البوابة صاحت الفتاة : « اذهب وأخبرها ! واصل
سيرك ، ماذا تنتظر ؟ » .

واصل سيره يمتد إلى المنزل ، وهو يلقى إلى الوراء نظرات إغراء
سريمة ، حزينة ، مُلَبَّية . لكنّها لم تنظر وراءها مطلقاً . لقد ألقى به
شخصها الغض المحضى لكنّ الفلق في جثة من الحب والتدم .
توقّف . غمغم ، متوقفاً أن تستدير وتجري إليه : « لكنني لم أقصد
مطلقاً . . . لم أقصد . . . » .

لم تستدر . لقد نسيته . ومن الطريق أت الشاب ستيفن ، وفي
يده شيء ما . هدبة من أجلفها ؟ تيسس العجوز وهو يرى البوابة
تتعلق ، والعاشقين يتماثلان . وفي الظلال سريمة الزوال للشجرة
الفرانجيان تألقت حفيدته ، عزيزته ، نفسها بين ذراعين ابن مدير
مكتب البريد ، واسترعى شعرها على كتفه .

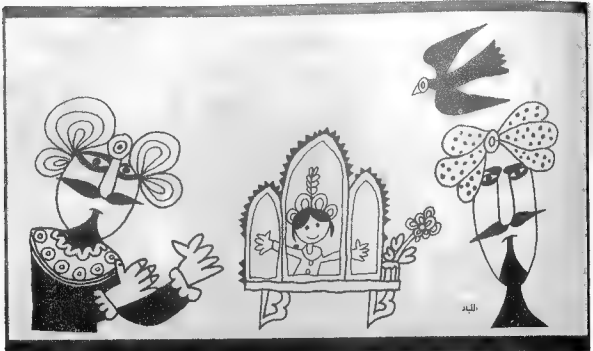
« اني اراك ! » . صباح العجوز يهتف . لم يتحركا . دخل
بجيلة المنزل الصغير المظلل بالون الأبيض ، وهو يسمع الشرفة
الخشبية تصير بفطب تحت قدميه .

كانت ابنته تخط بعض الملابس في الحجرة الأمامية ، وكانت
تُدخل الخيط في ثقب الإبرة تحت الضوء .

توقّف مرة أخرى وهو يحدّق النظر في الحديقة . وحيث كان
العاشقان يمشيان الموقيق بين الشجيرات ضاحكين . وفيها كان
يراقبها رأى الفتاة هرب من الشاب بحركة حافية مفاجئة ، وتفرّين
الأزهار وهما يطاردان أحدهما الآخر . وشمع صياحات ،
وضحك ، وصراخاً ، وسمناً .

غمغم تنامة : « لكن هذا لا يليق أبداً . هذا لا يليق . لماذا لا
تفهمين ؟ أجرى والفقهة ، والتقبل والتقبل . ستنتهين إلى شيء
غثتف تماماً » .

نظر إلى ابنته بكراهية وبعيظ ، كارهأ نفسه . كانا - كلاهما -
مجرحين ومهزومين ، لكنّ الفتاة كانت لا تزال تجري بكلّ حرية .



« ولي أنا ؟ » قال المعجوز ، تاركاً قطرات الندى تساقط من ذقنه . « ولي أنا ؟ » .

« هل أعجبك ؟ » ، أمسكت الفتاة بيده وريّبت عليها . « إنه لك ، يا جدّو . أحضره لك ستيفن . تخلفا حوله ، يحبّ واحتمام وجعلنا عارلان أن يلهياهم عن عينيه المخضبتين وعن تماسه . أمسكا بلباعيه واقتاده إلى رفّ الطيور ، كلّ منها من جانب ، يطوّقانه ، يدلّله ، ويقولان بلا كلمات أنه لا شيء سيّئ ، ولا شيء يمكن أن يتغيّر ، وأنها سيكونان معه دائماً . وقالوا أن الطائر يرهان على ذلك ، قالوا ذلك بعينيهما السعيدة الكاذبة ، وهما يلفحان به إليه . وهما هو ذا ياحدّو ، إنه طائر . إنه لك » .

أخذها يراقبانه عندما حمله على معصمه ، وهو يمسح على ظهره الناعم الذي أذفاته الشمس ، ويراقب الجناحين يملوان ويبطآن . « يجب أن تحبّه قليلاً » ، قالت الفتاة بمؤدّة . « إلى أن يعرف أن هذا بيته » .

أعدها يراقبانه عندما حمله على معصمه ، وهو يمسح على ظهره الناعم الذي أذفاته الشمس ، ويراقب الجناحين يملوان ويبطآن . « يجب أن تحبّه قليلاً » ، قالت الفتاة بمؤدّة . « إلى أن يعرف أن هذا بيته » .

تراجعا - وقد حرّما خمرهما غضبه نصف المتعمّد . وضجحا منه . وينحن مسروران لأنه أعجبك . أنجها - وقد أصبحا الآن جاذبين ومعتلين زهما - نحو البوّابة ، حيث أخذتا يتحدّثان باطمئنان ، وقد أدارا ظهرهما إليه . وأكثرهما كان يوسع أيّ شيء أن يفعل ، صدّته . جيّدة البالغين التي أنساها ، وجعلته يقف بعيداً ، كما أنها بعثت الهدوء في نفسه ونزعت اللسعة المؤلمة التي تركتها في نفسه شقيلهاها فوق العشب مثل الجراء . نسياء مرة أخرى . حسناً ، لا بدّ لها من هذا ، هكذا طمأن المعجوز نفسه ، وقد أحسن بحلقه بقص بالمدوخ ، ويشفته ترخيفاً . أدنى الطائر الجديد من وجهه ، ليبرّث على ريشه الخمرير . ثم حبسه في صندوق وأخرج طائرهُ المفضل .

« الآن يمكنك أن تلعب » ، قال بصوت مرتفع . أمسك به في وضع متوازن ، متأنّياً للاطلاق ، بينما كان ينظر في أنفاه الحديثة نحو الولد واليت . والآن ، وقد أطلق عليه ألم الفراق ، رفع الطائر الذي يقف على معصمه ، وراقبه وهو يملق في الجوّ . أعقب ذلك حفيف وأزيز أجنته ثم ارتفعت إلى سماء المساء سحابة من الطيور من برج الحمام .

وعلى البوّابة نسي اليس وستيفن حديثها وأخذوا يراقبان الطيور . وعلى الشرفة وقفت تلك المرأة ، ابنته ، تمحلق ، وقد حببت عينها يدّ كانت لا تزال تمسك بالملابس التي كانت تحيطها .

ويذا للمعجوز أنّ فترة بعد الظهر أكملها قد سكنت لتشهد بادرته التي تبدّل على ضبط النفس حتى أن أوراق الأشجار قد كُفّت عن الاهتزاز .

والآن وقد جفّت عيناه وعادوه الهدوء ، أسقط يده إلى جانبيه ووقف متكبّياً ، يملق في السماء .

حلّت سحابة الطيور الضيّبة المتألّفة أهل شاعلي ، باعتراف صاحب للأجنته ، فوق الأرض الداكنة المحروقة ومساحات الأشجار الأكثر دكنة ومساحات العشب الزاهية ، إلى أن حلّت عالياً في ضوء الشمس ، كأنها سُحِب من ذُرّات القبار .

دارت الطيور دورة واسعة ، وهي تتحدّر بأجنتها بحيث التمع ضربه بعد آخر ، وهبطت واحداً بعد آخر من شعاع الشمس التوهّج في أهل الساء إلى الظل ، عائدة واحداً بعد الآخر إلى الأرض الممتعة من فوق الشجر والعشب والمخل ، عائدة إلى الواسي وإلى جيّ الليل .

كانت الحديقة تصطبّخ بيهاج واضطراب الطيور العائدة ، ثم حلّ الصمت ، وكانت السماء خالية .

التفت المعجوز ، بتؤدّة ، لياخذ دوره ، رفع عينيه ليتبسّم بفخر لغفيدة في الحديقة . كانت تمحلق فيه . لم تبتسم . كانت ذاهلة وشاحية في الظل البارد ، ورأى اللعوم تسيل مرتعشة على وجعها .

حضارة الحاسب

الفقه .. والادب .. والآلة

د. السيد نصر الدين السيد

الأمس . في البدء كان الصفر والواحد

يتألف الحاسب من مكونات أولية تتمتع بخاصية مميزة أي تآلية الوضع . فليس أمام المكونات إلا أن تختار وضع من بين وضعين . فلتصحيح الكهوى ليس أمامه إلا أن يكون مضاد أو مطافاً والباب ليس أمامه من خيار إلا اختيار الفتح والإغلاق . ونتيجة كانت لغة الآلة هي تآلية الأجددية وحرفها هي الصفر والواحد . إذ أن الأجددية الوحيدة التي يمكن للآلة أن تقيدها وتسهرها . والإنسان ، في اللغة الطبيعية مكتوبة كانت أو منطوقة ، يستخدم حرفاً مكرراً وأرقاماً ومنطقاً . فكيف للآلة إذن أن تمى لغة الإنسان ؟ . . .

[illegible]

أبجديّة المصحف
INFORMATICS المعلوماتيات

تعليم جديد قيد التكوين. نشأ ليلى عاجة
المتجمع البشري لإطلاق ومواجهة يمكنه من مواجهة
الإنفجار المبرق. ومن مواجهة ثورة الإعلام
فالمعلوماتية هي مجموعة من العلوم التي تسعى
مكاملة للدراسة وفهم كافة جوانب عمليات
إدراك وتخزين ومعالجة واستخدام بيت وتدفق
المعلومات والبيانات في المنظومات سواء كانت
حية كالإنسان أو بشرة كالخنازير أو خرسية
كالأجهزة والمعدات

والمعلومات جيداً المفهوم تسع تشمل
غولما كاللغة والنفس والحاسب والاتصالات
والمكتبات والإعلام وغيرها من العلوم التي تعنى
الجوانب القانونية والاجتماعية لتدفق وتبادل
المعلومات

☐ 1110 1010 ☐ 1001 0111
☐ 1001 0111 ☐ 1110 0110
☐ 1010 0111 ☐ 1111 0100
1001 1011

فهل لحفة من فضلك قبل أن ندم مرجع
 وليس ما زلت من أستاذ وأستاذ هو
 المراجع أو خطا في الصفر ... إن بساطة نسو
 تجلت ... القادرة ... اسم
 اسمها مكتوبا بلغة الآلة ذات الأجيالية
 الثلاثية ... الصفر والواحد ... من كانت
 ... بداية ذو شجرة تعدل الحساب
 تعددت لغاته وتكاثرت لهجاته ... فاذ هو برج
 بلبل من الجدى ... وسر هذا الانزياح القوي هو
 سعى أجيالنا لنجعل لبناء الآلة الذكية
 ... يحلوهما تردد وسيلهما تيك

إن قضية ألفة التعامل مع الآلة هي واحدة من أهم المشاكل التي تشغل بال خبراء الحاسب وعلماء المعلوماتيات . وبالطبع فإن لغة الحوار بين الإنسان والآلة هي لب المشكلة وبيت لفصيد .

بالإضافة الأمر الخاص بإتقان عملية الجمع . كل هذا يجب أن يكون معبراً عنه بأحد وأصغر . ولك أن تفكر في لو كانت العملية أكثر تعقيداً . . .

وكخطوة لتسهيل الأمور ، أستعاض عن خطوط الأحاد والأضداد تلك بحروف مهيأة وظهرت للوجود لغة جديدة من لغات الحاسب هي لغة التجميع ASSEMBLY LANGUAGE . وتطور تلك اللغة ، وإن يمر إلى حد ما عملية التخاطب مع الحاسب ، إلا أنه لم يتطلب على العديد من أوجه القصور . وأبرز أوجه القصور تلك هي اعتماد لغة التجميع ، مثلها في ذلك مثل لغة الآلة ، على المسار الداخلي للحاسب . وهو الأمر الذي يجعل لكل حاسب لهجة الخاصة التي لا يفهم غيرها من لهجات لغة التجميع ومن ثم تقتصر عملية مخاطبة الحواسيب على فئة ضيقة من المتخصصين . والأمر الأبعد أثراً هو أن مخاطبة الحاسب باستخدام لغة التجميع يفرض على الإنسان غل الآلة وهماكة طريقة عملها . وهو أمر يؤدي حتماً إلى مكنته الإنسان بدلاً من تأنيس الآلة .

وقد دفع هذا الوضع العاملين في المجال إلى إبتكار مجموعة من اللغات ، التي تعرف بلغات الحاسب العليا HIGH-LEVEL LANGUAGES ، لتكون حلقة وسيطة بين لغة الإنسان ولغة الآلة . وتستمر هذه اللغات بتشابهها مع لغة الإنسان وإن كانت تخلو من الغموض الذي يشوبها . فمفردات تلك اللغات محدودة العدد وحملة المعاني لا مجال فيها لتأويل وتوابعها بسيطة وصارفة لا تتطلب الاستدانة وبالطبع فإن الحاسب لا يفهم تلك اللغات . إلا أن خصائصها تجعل من اليسر ترجمتها آلياً إلى لغة الآلة ذات الأجدلية الكلية . ومن مزايها لغات الحاسب العليا هو استغلاها عن المعمار الداخلي للحاسب . وهو الأمر الذي يتيح إمكانية استخدامها لمخاطبة الحواسيب بغض النظر عن أنواعها المختلفة .

وتعددت اللغات العليا للحاسب تصمدا شديداً . فمن لغات خوارزمية ALGOL-ITHMIC LANG التي يحل المشاكل التي تتطلب حسابات معقدة كالتيك الصورتران FORTRAN والبيزك BASIC إلى لغات مخصصة للتعامل مع الكميات الضخمة للبيانات DATA-PROCESSING LANG كـ COBOL

وعلى الرغم من وفرة وتعدد اللغات العليا للحاسب ، إلا أنها في نهاية المطاف لغات إجرائية PROCEDURE-ORIENTED LANG . فهي لغات صممت خصيصاً لتأليف الحاسب كيفية تنفيذ ما يطلب منه . فالحل مسألة ما بتعين علينا أولاً تصميم خوارزمية حلها التي تعرف ببرنامج الحاسب بعد أن يعبر عنها بدلالة إحدى لغات الحاسب العليا .

أبجديّة الخوارزمية ALGORITHM

ألفظة مشتقة من اسم عالم الرياضيات الإسلامي الشهير أبو موسى الخوارزمي مؤسس علم الجبر

وهي قائمة بالخوارزميات التي يتحكم إلتزامها بدقة وتتوافق معرر سلفاً حتى يتم الوصول إلى حل مسألة معينة بعدما من مطبقها . أي أنها عبارة موجزة لخطّة الحل

اليوم . التهيئة

لقد أدى إبتكار اللغات العليا للحاسب والتطور المستمر في بنيتها الذي لازمها منذ ظهورها إلى تسير عملية مخاطبة الحاسب وزيادة ألفة التعامل معه . وهو أمر أفسح المجال نسبياً أمام غير المتخصصين للتعامل مع الحاسب والاستفادة من قدراته المزايدة . ولكن ، أمام تغفل وانتشار استخدامات الحاسب في كافة أنشطة الحياة اليومية ، ظهرت الحاجة للملحة إلى لغات جديدة تكون أكثر قرباً إلى لغة البشر . لغات تتيح الفرصة للإنسان المعاني ليقم حواراً متجاوباً INTERACTIVE DIALOGUE مع الآلة . لغات تسمح له بإسترجاع المعرفة المخزنة في قواعد البيانات ويترك المعلومات حيث تتكلم المعارف البشرية في ذاكرة الحواسيب في إنتظار الطائرين . وبدأت اللغات الأعلى VERY-HIGH LEVEL للحاسب في الظهور . وهي اللغات التي تعرف بلغات الجيل الرابع 4GL جيل حواسيب اليوم . ولعل أهم ما يميز هذه اللغات هو أنها لغات غير إجرائية تكتفي فقط بالتعرف على المراد لتقديمه بتحقيقه التنفيذ ، كما هو الحال في اللغات الإجرائية . وظهرت اللغات الإستغصائية QUERY LANG المرتبطة بقواعد البيانات والتي تتيح لك إمكانية الحصول على المعلومات المتعلقة بموضوع معين . وظهرت لغات تتيح للقرء المعاني القدرة على عمل الرسوم وكتابة التقارير والتحويل والتبني الإحصائي وغيرها من الأنشطة وذلك من خلال حوار بلغة مبسطة مع الآلة أو من خلال عرض قوائم مليئة بإختيارات على شاشة طريقة الحاسب لتنتقى منها ما تشاء .

لقد بدأ الحاسب في اكتساب ملامح إنسانية لقد بدأ يتعلم الكلام أو . . . التهيئة .

الغد . فصاحة الحاسب

الحاسب الفصيح حاسب يسمح الحديث فيفهمه يحاوره الإنسان فيجابهو إنه حلم الأس واليوم وواقع للغد النظور .

فهم لغة الإنسان المتطورة والكتابة وتوليد الحوار والترجمة الآلية هي الأوجه الثلاثة لموضوع ومعالجة اللغة الطبيعية . وهو موضوع الساعة الذي يشغل علماء الذكاء الاصطناعي . إن نجاح العلماء في تعليم الحاسب لغة الإنسان سيكون آثار بعيدة المدى على علاقة الإنسان بالآلة ومن ثم على شكل مجتمع الغد مجتمع المعلومات . وبقى السؤال كيف يمكن للآلة أن تفهم لغة الإنسان ؟ . . .

تمر عملية فهم الحاسب للغة الإنسان بمراحل عدة تبدأ بالكلمة تنتهي بالنص أو الحديث مروراً بالجملة . ففي أولى تلك المراحل تتم عملية التحليل الصوتي PHONOLOGICAL حيث تحلل الآلة الصوت المسمع لتستخرج على الكلمات ومجزؤها . وبعد ذلك تبدأ مرحلة عملية التحليل الصرفي MORPHOLOGIC AL لتحديد بنية الكلمة ونوعها لتعنيها عملية التحليل للمعنى LEXICAL لتتفرع على المعاني المختلفة للكلمة . ويبدأ الحاسب بعد ذلك في تنظيم الكلمات في تركيبات نحوية صحيحة فيما يعرف بمرحلة التحليل النحوي SYNTACTIC . ولكن صحة البنى يفهمه لا تعني الضرورة فهم المعنى . لذا لابد وأن تتم عملية تحليل دلالي SEMANTIC لإنشاء أتم المسان المختصة للجملة . وتكتسب الخلفية بالتحليل المنطقي PRAGMATIC للنص بأكمله . وهنا تتوقف وتتبادل عن كتابة الأساليب اللغوية ، من تحليل معجمي وإعراب وقواعد دلالية ونحو وصرف ، في فهم معجمي نص ما . ثم الأواضع في هذا الصدد أن المعلومات الموجودة في ذاكرة الإنسان حول موضوع الحديث أو النص تلعب دوراً حاسماً في عملية فهم دلالات الرسالة اللغوية . هذا بإلاضافة إلى الحس البصلي COMMDN SENSE لدى متلقي الرسالة وأراءه ودوافعه ومعتقداته . فالمجربة البشرية هي الإطار الضروري لفهم اللغة . لذا كانت مشكلة تمييز الحروف البشرية واحدة من أهم المشكلات التي تواجه علماء الذكاء الاصطناعي في سعيهم الدؤوب لإطلاق الآلة .

وبعد !

في الغد القريب سيتقن الحاسب ويتجاوز مع الإنسان بلغة وهي قطعا ستكون الإنجليزية وأتوقع لأطرح تساؤل وأتقدم بدعوة

والتساؤل هو عن وقع الحدث فمواكبة إيقاع العصر تحتم التعامل مع الآلة بلغتها الإنجليزية واللغة وعاء لتفاهة وإطراف الحضارة ورموز لأعماق تفكير مجتمع الشدة فهل مستعد لغة أجنبية تضعيخ المحوية ؟

والدعوة نداه لعلماء اللغة والحاسب ولكل المهتمين لمناقشة القضية والعمل سوياً على إستنطاق الحاسب لغة الضاد .

كى استيقى اللحظة

أندريه شديد
ترجمة حسن فتح الباب



الهجورى

بالجسد كله
أقيم الحرس
لأستيقى اللحظة

أسهر وامقة موفة
وأحارب الحلو

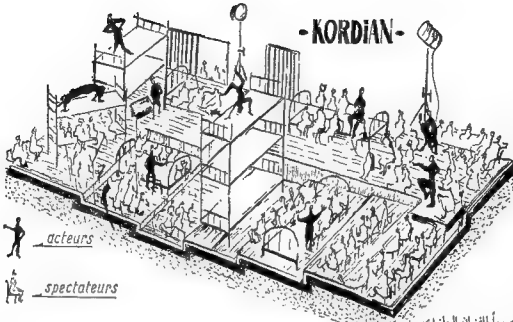
الفكر يتجمد
وتتحلل الحروف

عضوا فعضوا
يحتدبنى النعاس
يهمن على دمي
يشدنى إلى فوهات الغياب

يقوق مثل خشب ميت
إلى ساحة العدم أو التكاثر

متلقفى كهوف أو شمس

أندريه شديد شاعرة فرنسية معاصرة من أصل لبنان
(القاهرة)



مسرح

مثل هذه الصورة تصوراً للفنان البولندي

(جروتوفسكى) لمسرحه (كورديان) لكل من خشبة المسرح التي هي في الوقت نفسه قاعة للمطربين والإثبات مستشفى للأمراض النفسية . فالمتفرجون والممثلون متواجدان ، حيث نرى الممثلين يعبرون عن وجهات نظرهم منتظرين من الجمهور أحكامهم .

مسرح وصالة للمطربين ، فيختلط للمشاهدون عنده بالممثلين أو على العكس . يجرب جروتوفسكى ربط جمهوره بالحدث المسرحي المروض : يضعهم في قلب الأحداث المسرحية كما نرى ذلك بوضوح في مسرحية «الأجداد» للكاتب المسرحي البولندي آدم ميتسكييتش . يعامل جروتوفسكى جمهوره باعتبارهم شركاء في طقس ديني مشترك . أما في مسرحية «كورديان» للشاعر المسرحي سوفاتسكى واعتبارهم مرضى في مستشفى للأمراض النفسية حيث تقع فيها أحداث السراما المعروضة .

وفي فاسوت لمارلو عام ١٩٦٣ ، يضع متفرجه في قاعة من قاعات الاجتماع داخل دير من الأديرة : ليؤمن بظله بارد ويقاع حياته متظفراً منهم حكمهم عليه . إن ردود أفعال المتفرجين أمام هذه المحاولات قد أدت بهجروتوفسكى إلى أن يثبت بأن مسرحه لا يخلق جمهوراً يشترك «إشتراكاً عاطفياً وجدانياً» في الأحداث المعروضة أمامه ، بل مراقبين ملاحظين ، ثم وجهات نظرهم في العروض أمامهم ، خاصة عندما تظلمهم بمثاليه . كان آخر عرض مسرحي بميدنة (أوبول) عام ١٩٦٤ هو دراسة مسرحية حول شخصية «هاملت» ، الشخصية للكتاب البولندي فسيانسكى . يثبت الفنان في المرحلة الثانية لأعماله التي قدمت بين الفترة التي عرضت فيها مسرحية «أكروبوليس» لفسيانسكى والعرض المسرحي التالي «أوبوليس» كدم فيجوريس ،

هـ. هناء عبد الفتاح غيب

مسرح بلا مسرح ، بلا خشبة مسرح تقليدية ، بلا ديكور بلا إكسسوارات ... بلا قاعة عرض تقليدية . فقير من كل شيء وغني في المحتوى والشكل . اعتبروا صاحبه نبياً دجالاً مشعوذاً وساحراً مسرحياً ، خالقاً للفن في البداية رفضوه ولغظوه ، لكنهم في النهاية منحوه أعل مرتبة ومكانة جعلت من مسرحه أهم تجربة معملية في مسرح القرن العشرين .

ولد صاحبه ييجي جروتوفسكى JERZY GROTOWSKI بولندا عام ١٩٣٣ ، منظر مسرحي ، خرج معلم خالقاً لأساليب جديدة في فن الأداء والتعبير التمثيلي . في السنوات ١٩٦٢/٥٩ قام الفنان البولندي بنشاطه المسرحي بميدنة (أوبول) في مسرحه المكون من ثلاثة عشر صفاً حيث لا يتعدى عدد جمهوره خمسين متفرجاً . في السنوات ١٩٦٤/٦٦ أطلق عليه «مسرح المعمل ذوال ١٣ صفاً» . وحتى عام ١٩٧٠ أطلق على هذا المسرح الإنجليزي والمسرح المعمل ، معهد أبحاث أساليب التمثيل . يعتمد نشاطه على عمل جماعة من الأفراد المؤمنين برسالة المسرح ابتعدوا حول جروتوفسكى مرتبطين به إرتباطاً وثيقاً من البدايات الأولى لنشاط هذا المسرح . ينقسم هذا النشاط إلى مراحل ثلاث : في المرحلة الأولى يكون فيها جروتوفسكى مخرجاً مفسراً مسرحياً ومعلماً مرجحاً المخرجين والممثلين مقترحاً عليهم الإحداثيات الخاصة لعروضهم للمسرحية . في المرحلة الثانية يكون خالقاً ملهاً مثيراً للذاكرة وخيال مثاليه وحواريه للقيام

بكتشافاتهم في عالم الفن . أما المرحلة الثالثة فيصبح فيها جروتوفسكى رائداً روحياً ومعاوناً يل مشاركا للمبدعين من فنان المسرح في البحث عن أساليب جديدة للعروض المسرحية خارج بناء المسرح التقليدي . كانت المهمة الأساسية للمرحلة الأولى التدرج في بناء الإطار الفني لمختلف أشكال العروض المسرحية المتوقعة من التجارب المسرحية المتزايدة ، ومحاولة تعديل وتصحيح مفاهيم : الأدب - العرض المسرحي ، خشبة المسرح - صالة المتفرجين ، المخرج - الممثل . فالحظة الهامة في حياة جروتوفسكى الفنية هي اكتشافه أثناء إخراجة لمسرحية (شاكوتسالا) الخفية مع المعماري المسرحي ييجي جورانسكى أن قضية تشكيل المساحة المسرحية تحت مكانة هامة في مسرحه . يقوم الفنانان في هذه التجربة بإلقاء التقسيم المتناوب على في المسرح التقليدي من خشبة

إن نظريته صحيحة من حيث الفكرة والتطبيق ، ويشتمل جروتوفسكي من الدخول إلى عالم المسرح من أوسع أبوابه ، بل يصل نفوذ مسرحه إلى تأثيره في التيار المسرحي العالمي الجديد . يعمل جروتوفسكي في المجلة الأدبية الشهيرة (أودرا) عام ١٩٦٥ عن توقف نشاط فرقة في مرحلتها الأولى بمدينة (أوپول) ، ليتقل بفرقة إلى مدينة بولندية أخرى هي (فرتسواف) ليبدأ مرحلة جديدة في عمله المسرحي . يكتب جروتوفسكي في هذه الفترة دراسة هامة بعنوان (قريبا من مسرح فقير) لتترجم وتصدر في عام ١٩٦٨ في لغات أوروبية عديدة .

في مقر جروتوفسكي الجديد يزاول نشاطه الفني عن فرقة المسرحية الجديدة (فرتسواف) . يظهر في الأفق المسرحي التفسير الأول لمسرحية (الأمير الذي لا يفتي) ، والتفسير الرابع لمسرحية (أكروبوليس) للشاعر الدنماركي فيسبائسكي ، كان يعني إخراج جروتوفسكي ملحنين المعلنين هو نشوء مرحلة هامة في تاريخ هذا المسرح الجديد : فقبب بتخلص جروتوفسكي تخلصاً كاملاً من ارتباط مسرحه بالأدب باعتباره مادة للتفسير ، وبترتب أكثر من الإخراج التفسيري باعتباره تعليفاً يستلهم فيه فنونا أخرى لا تدخل في نطاق فن المسرح الخاص بالكشفون التشكيلية والموسيقى - هذا عدا إستفادته من الأشكال الفنية المستنبتة من البحث في جذور الفنون الدينية دون حصر النطاق في الإيمان بعقيدة واحدة أو دين بعينه .

إن السريفي الوحيد الذي استمر مع جروتوفسكي ولما له مسرحه هو الممثل ، فقد كان يريد من مثله أن يتصرف لعبه وتخليه لحساب الحدث المسرحي وليس لصالحه . لا يتواجد عنده ممثلون نجوم أو كبار ، بالمعنى المتعارف عليه في مسرحنا اليوم ، فالممثل عنده أقل يقدم نفسه كأفعية للمسرح باعتباره جزءاً لا يتجزأ من الوجود الإنساني أي الوجود الفني .

كان العرضان المسرحيان الآخرين (الأمير الذي لا يفتي ١٩٦٥) و (أكروبوليس ١٩٦٨) هما إمتكاس واضح للقيام بتجديد هذه المهام . وضع جروتوفسكي لها السيناريو المسرحي وقام بإخراجهما .

أما المرحلة الثالثة - مرحلة البيهنيات لمسرح - فيصعب تحديد لحظة البدء ونشأتها ، فهي مرحلة أسفار جروتوفسكي إلى الهند عام ١٩٧٠ ، وتُعد هذه هي المرحلة الثالثة له إلى الشرق بعد رحلاته ويصنع من الفامات ومنايع جديدة لمسرحه في آسيا الوسطى عام ١٩٥٦ ، والذين عام ١٩٦٢ . يعقب ذلك تثير واضح في عمله المسرحي بعد إيجازاً ثلاثاً للفترة من ما يطلق عليه في منهجه (بالطريق السليبي) أي الكسر للمسرح التقليدي لصالح ما أسمه (بالقداسة) . ففي رأي جروتوفسكي أن النظرة إلى المسرح باعتباره مؤسسة متجربة



تمثل هذه الصورة تصوراً لجروتوفسكي للإطار العام لحشية المسرح وصالة المخرجين التي تدور فيها مسرحية الأجداد .

الأخلاقية والطبية النفسية المتميزة . وفي عام ١٩٧٥ أصبح معمل جروتوفسكي المسرحي ملتقى جديدا في بولندا لفنان المسرح العالميين يستمر أسابيع ثلاثة .

لقد طرح هذا اللقاء القضية الفنية المسرح في منحن علمي يقوم الفنانون بتحليلها كظاهرة إبداعية علاقة مؤثرة في الوجود الإنساني . ووضع هذا اللقاء العلمي الأول حجر الأساس لنشوء « جامعة البحث في فنون المسرح » يقومون فيها بتوحيد التجربة وتدارس الظاهرة في لغات متواصلة بهدف الوصول إلى ما أبدعته قرائع الفنانين في ميدان المسرح . وبهذا المعنى يصبح اللقاء (لقاء ١٩٧٥) كعبة يجمع إليها مبدعو المسرح العالمي ومفكره ومطوره ومن بينهم : برونكو وسارو وشايكين وسيرجيوري وورونكو وستان وجروتوفسكي وغيرهم .

انتشرت دعوة مسرح جروتوفسكي ومعمله في أنحاء متفرقة من العالم . يقوم بعدما في السنوات ٧٣/١٩٧٨ بإلقاء محاضراته النظرية والتطبيقية التدرجية حول قضايا فن الممثل بشكل خاص وفن المسرح بشكل عام . يستقبل في بولندا فنانين مسرحيين هواة وعشرين جاموا خصيصا من أجل الاستفادة من تجربته المسرحية وغيره ونظريته . وللهذه نفسه يقوم برحلاته لأمريكا وفرنسا عام ١٩٧٣ ، ومنذ عام ١٩٧٨ وحتى الآن يقوم جروتوفسكي بتنظيم لقاءاته ومحاضراته حول (نظريته في المسرح) مليا دعوات المؤسسات الثقافية المهمة ببحوث الفن المسرحي بإيطاليا وفرنسا وإسبانيا . لم تتحول نظريته وأفكاره إلى مجرد مفتاح متعينة ، بل مسرح يثير خترباً مختلف المجهود - نظرية وتطبيقاً - وهذا لأن مسرحه يُعد طريقاً وليس مدرسة أكاديمية ، نُمَلِّأ من معالم الطرق الفنية المعينة عن فنان مؤمن برسالته ، ولا يُعد مُعَلِّه المعبود كونه تياراً غالياً لطريق . وهذا القومون فإن يجي جروتوفسكي - الفنان البولندي - يثقل مسرحه بعد أن ضاع عن متاحف تجويله إلى سلمة تجارية ويحده من جديد إلى أصوله الفعيرة ومنابعه الفلسفية الأصيلة وجولوبها .

للأعمال الفنية تقوم بتاملها كلمة في نظرة قاصرة عن أن تستجيب وتشتيع حاجات إنساننا المعاصر وخاصة الروحية منها . « إن ما يفتي مسرحنا هو تنظيم لقاء غير مقصود وغير محسوب : (لقاء مقدس) للفنانين ولحي المسرح وعاشيقه ... » تلقى فكرة (القداسة) أو « اللقاء المقدس » مسرحيا وإستجابة في المؤتمر المسرحي الذي عقد بجامعة نيس-مورك في الثالث عشر من ديسمبر عام ١٩٧٠ .

كانت تجربة جروتوفسكي المقعدة هي بمثابة برنامج خاص أطلق عليه « بالجيل المختل الرامز » وإشترك فيه كل المدهوين من المسرحيين ليقوموا بإبداع عمل مسرحي يتعرض في الهواء الطلق معتمدا على الإشتارة الفطرية لوجدان المشارك في التعبير اللطفي القوي عن ما يشعر به ويفكر فيه في اللحظة الآنية التي يمايشها أثناء اللقاء . ويمكن أن يكون هذا التعبير الفطري إجابة « رقصة أو غناء ، ربما يكون صراخاً أو حواراً ، وأحيانا ما يكون مونودراما داخليا فالبدأ الأساس هو التعبير الصادق الواضح عن النفس بشكل تلقائي عفوي .

... « إن أهمية هذا الأسلوب الذي نُفُتِرْ له في دراس (القتراب) من مسرح فقير - يستطرد جروتوفسكي - لا يسمي فقط إلى تدريب الممثل تدريبا ولياقة بدنية عالية أو مساحته في يله ما يسمي برسالة الوسائط والوسائط لفته (...) بل إن كل شيء يتمركز هنا حول خلق الحالة الروحية عند الممثل ، ومحاولة إيصاله إلى الحد الأقصى من حرّبه الداخلي الكامل ، وكشفه عن الأسرار القابعة بداخله وبكل ما يتصل بذاته (...) فعل جهاز الممثل بدنيا ونفسيا أن يلفظ كل العوائق والحواجز التي تقف حجر عثرة أمام فتحة نفسه ، بالدرجة التي تقضي على أي اختلاف زمني بين التيش الداخلي لنفسية الممثل ورد الفعل الخارجي للمثير عن هذا التيش (...) حتى يتمكن المخرج من أن يكون قادراً على التعرف على مسيرة هذه التيشات الروحية المرئية ... يكشف هذا الاقتراح الجديد في فن الممثل عن مسامته

التجريب في المسرح

الغرفة

من دلالات تشكيكية تساعد على إيضاح الفكرة بالإضافة ذلك الممثل الموضوعي لها وتخليقها بإطار للزمان والمكان ، وقد يتم ذلك بالاتقارب من الواقع ومحاولة عكاسه كما في الطبيعة والواقعية ، أو بالابتعاد عنه إلى الزمن ، والتجريد ، والأبعاد الميسرة وغير الميسرة ، نهاية يمكن العرض (يقسمه منصة التمثيل ومكان المشاهدة) ، والذي يساعد على خلق المناخ المناسب لعملية التواصل .

وقد شاهد تاريخ الدراما منذ القرن الخامس قبل الميلاد حتى اليوم ، العديد من التطورات والأضافات لمكان العرض ، ومعيار المسرح ملء بالأشكال والمناخات العديدة لمكان العرض منذ أن اعتلى تيسيس عرسته وسط جمع المحققين بالإله ديونيسيوس ، حتى ظهور مساح القهقرى والشارع والجراج وغيرها من الأشكال التجريبية التي نخلت بها دنیا الدراما اليوم .

وجميع هذه الأشكال باختلاف إمكاناتها وتقنياتها لم يخرج الهدف منها عن : إتاحة مكان مناسب للمشاهدة يساعد على توصيل المسرحية وما تحمله من أفكار للمتلقي ، وهذا في رأيي أفضل تعريف يمكن أن يطلق على مكان العرض المسرحي سواء أكان دار أوبرا أو صلاح تقليدي ، أو تجريبى ، المهم أن يساعد على تحقيق وظيفة المسرح وأن يساعد على إحداث ذلك التأثير الكلى الموحد ، والذي يسعى العرض المسرحي إلى التأثير به على المتلقي ، والذي يحاول عرج العرض المسرحي أن يصل إليه ويعتقه من خلال التوظيف الجيد لإمكاناته ووسائله ، أيما كانت ، والتي لا بد أن يحسن توظيفها لتحقيق هذا الأثر الكلى الذى يترجم متى فهم المخرج للنص ، وتعرفه على تلك القيم الدرامية المتمثلة في الأكتاف والأفعال وصفات الشخصيات المميزة لها والعلاقات التي تربط الشخصيات بعضها البعض ، تلك القيم التي تساعد على فهم وإيضاح الفكرة أو الرؤى به التي يطرحها المؤلف من خلال النص والذي يكون بمثابة نقطة الانطلاق بالنسبة للمخرج في تعامله مع باقي الوسائل المناسبة التي تساعد على خلق وسيلة جيدة لتوصيل الرؤى وتحقيق الأثر الكلى المنشود .

إذا فالعرض المسرحي لكى يتم يجب أن يشمل نصا ومؤجرا ويمكن للعرض وجوهه والذي يولدونه لا تكتمل أطراف اللعبة المسرحية .

هذه هي المحاور التي قامت عليها اللعبة المسرحية ، أو فن المسرح ، منذ أن أضاف إيسخيلوس مثله الشان حتى اليوم . . . تلك المحاور التي صادفت تطوراً وتغيراً طوال خمس وعشرون قرناً من الزمان ، ولن ينتهى التجريب والتطور فيها ما عايش فن الدراما بين الناس ، ذلك الفن الذى يحمل بين جوانبه رغبة الإنسان نحو التجديد والتطور والتجريب سيما



بصرف النظر عن وظيفة العملية المسرحية بالنسبة للمتلقى ، سواء أكانت لأتاحة الشفقة والحرق وما يحدته من تطهير ، أو سعياً وراء منصة ، أو من أجل درس تعليمي دني أو إيجلاقي ، أو سعياً وراء تحريض سياسي ، أو دعوة لأبدىولوجية ما . .

لأنه لا يختلف اثنان على أن جوهر العملية المسرحية هو توصيل فكرة إلى المتلقى ، من خلال وسائل العرض المسرحي بدءاً من النص الذى يحمل البذرة الأصلية لهذه الفكرة ، كما ينتج في ذهن المؤلف ، فرعاها ، وانتهاء نصاً مسرحياً ، مروراً بأداء الممثل الذى يحمس الفكرة بحركة وإيماء وإشارة ، وكلمة منطوقة مشبعة بالأفعال والعاملة المناسبة ، ثم المنظر المسرحي وما يجعله

كمال الدين حسين

وراء الأفضل والأكثر مناسبة لخطابات عصره
زمنه .

ويبدو التجريب عادة في مجالين كما حددها
سمير سرحدان في كتابه « تجارب في الفن
المسرحي » الأول حول أداء الممثل واداء المخرج
في العرض المسرحي والثاني حول البحث عن
صيغة جديدة سواء في فن الكتابة أو أسلوب
العرض المسرحي ووسائله خاصة تلك الصيغ
التي تحدد العلاقة بين النص ومكان العرض أو
بين الممثل والجمهور وتلك العلاقة التي حفظت
باهتمام كبير من المسرحيين في الآونة الأخيرة
« باعتبار أن الجمهور هو نقطة الانطلاق أو
الغرض العلمي الذي يشكل اساس هذه
التجربة ، ومن خلال الجمهور وعن طريق اعاده
تشكيل استجاباته واكتشافها من جديد نصل إلى
جوهر المسرح » هكذا عمل المسرحي الكبير
جروتوفسكي اثناء اجراء تجاربه على الجمهور في
مسرحه ، أو معلمه المسرحي ، حيث يجرى
العديد من التجارب لاداء الممثل وليلعب من
الصيغة الجديدة في العلاقة بين الممثل
والجمهور ، والمتخصص بين الموضوعية لقول
جروتوفسكي عندما سئل عن مسرحه التجريبي
حيث يقول : « أن العمل التجريبي شيء
واضح المعالم (اللعبة بتعبيره جديده كل حين) ،
والفترض أن تكون النتيجة اضافة إلى المسرح
الحديث : نماذج يستخدم فيها فن النحت
الجداري أو الأكتان الالكترونية ، الموسيقى
المعاصرة ، مثلون يمارسون الاحياء التهرج
والصخب النص ... لكن عروض مسرحنا
المعمل تسير في اتجاه آخر .

هل يمكن الإشارة إلى تجارب في الفن
المسرحي للدكتور سمير سرحدان بدلا من الكتاب
المذكور .

أولا : نحن نسعى لنحدد ما هو
« المسرح » الحقيقي . ثانيا : هروضنا تميز
بتفصيل الفصل في علاقة المخرج والممثل »
هذا ما قاله جروتوفسكي فيمصره رفضا
للالية والتكنولوجيا المتقدمة التي غزت الحياة
المسرحية لذلك جاء مسرحه رافضا كل هذا
الزواء والايهار المادى جاء كما اسمه « بالمسرح
الفقر » والذي يلقى فيه الممثلون الجحمة
والسجلة ، ويعتمد على تناسم الأصوات
البشرية وتجريد المسرح من كل ما هو ليس
اساسيا من اضاءه ومناظر وزياء ليكشف ثراء
المسرح كما يقول : من خلال « مسرح
الفقر » ، وإن كان في تحفظ على هذه الصفة
المادية التي يطلقها جروتوفسكي على مسرحه
لارتباطها في الاذهان بالثانيات فقط بالمعصود في
هنا الثقيبات والبراسات المسرحية ، كما تبين
الجانب الوجداني لفن المسرح حقه ، فالبساطة
واليسر في خلق الممثل المرئي ، والأداء الصادق
السلي ، ومكان العرض التجريبي وغيرها من
الاساليب التي بلا اليها جروتوفسكي ليست تقرا

ابدا ، بل هي محاولة كما يقول لاكتشاف ثراء
المسرح ، وصدقه .

وسعى لتحقيق هذا الصلق جاءت تجربة
مسرح الغرفة بالقاهرة ، والتي تنف وتختلف في
نفس الوقت مع تجربة معمل جروتوفسكي تنفق
معها في البحث عن الصيغة البسيطة الصادقة
وتختلف معها في الهدف ... فإن كان معمل
جروتوفسكي رافضا لمظاهر الايهار والاسراف في
المسرح فإن تجربة الغرفة تبنى رافضة لمظاهر
الافتقار والاسفاف الذي امتلأ به المسرح
المصري ، إن كانت تجربة معمل جروتوفسكي
قامت في أوربا حيث السراح بأشكالها ومذاهبها
المختلفة تنشر في كل مكان في المواسم والقرى
على حد سواء ، فإن تجربة الغرفة جاءت في زمن
لا مسراح فيه حتى في القاهرة المعاصرة ، جاءت
كحل لازمة دور العرض التي تعاني منها القاهرة
فيا بالك يباقي مدن ومراكز مصر ... لذلك
جاءت فكرة مسرح الغرفة والتي تتبع للمسرح
التجول جاءت لا لتلذذ التجريبيين الغربيين ،
ولا سيما وراء مسرح تحريمي يحمل ايديولوجية
ما ، وإنما جاءت لتحقيق نوعا من المواجهة ما بين
محاولة اغطاء المسرح الجاد واستمراريته لخلق فناء
صادقة لتوصيل الفكر الجاد المتقي على الوحي
الموضوعي بقضايا وهموم الآله ، ومن الانتماء
هذا إلى الناحية ، خاصة والساحة الفنية تفرق
في طوفان من الفكر المسطح ، اللاهي الذي
لا يخلق إلا مائعة غريزية تنتهي آثارها بانتهاء
زمن العرض ، وبين الامكانات البسيطة المتاحة
والانعدام التقني لدور العرض .

جاءت تعلم الجماهير مدى بساطة ويسر
اللعبة المسرحية وصلفها إن آمن بها من
يقدمها ، وإن هذا الفن الربح ليس قصرا على
عماره شاهه وطقوس تبث الرعبه والخوف في
نفوس الجماهير ، بل هو فن بسيط بساطة
الشعب الذي يتلقاه يمكن أن يقدم إليه في أي
مكان في حجرة ، في فصل ، في صالة طعام
مبصن ، في جرن ، في دوار ... فقط يجب أن
يفهم من يلعب اللعبة أسسها وقواعدها ،
وهملها ... وهي أسس ليست جسامدة
معتقة ... بل هي أسس مرنة يمكن التجريب
فيها ... لكن التجريب الصادق المصادق المصادف
الوحي ... ومن هذا المنطلق قدمت الغرفة
أعمالا ومنها « الذباب الأزرق » نجيب سرود
« رجل في المدينة » « عن امر دفتل » « الحكم
قبل المداولة » « نجيب سرود » والتي وضع بها
التجريب في عناصر العرض المسرحي كذلك
تطويع المكان خدمة الكلمة والفكرة التي حاول
النص أن يقدمها للمتلقى .

فمسرح الغرفة له طبيعة تختلف عن المسرح
التقليدي ، وأشكال أخرى من فاعات العرض
التجريبية ، لذلك يكون المثل الأول في
التجريب هو امكانية تطويع المكان خدمة الفكرة
وجعله وسيطا من الوسائل التي يمكن الاستعانة
بها لإيضاح الفكرة التي يحملها النص بمعنى

آخر ، إن العمل في مسرح الغرفة لابد أن يلقى
عمل من يقدم عرضا به سؤالا عن امكاناته
استخدام وتوظيف الشرفة خلق المعادلات
للموضوعية التي يمكن الاستفادة بها لكسر ذاك
الحاجز ما بين الجمهور والممثل ... فمصاد
الهدف الاساسي للعمل المسرحي هو تحقيق هذا
الاتصال المباشر بلاء الممثل والجمهور ... ؟
« فكيف » يتحدث إلى الجمهور ؟ وما دور
الجمهور في المشاركة ؟ أم للمشاهدة ؟ وكيف
أن يصحح الجمهور جزئا من المشهد ؟ مجموعة
من الاسئلة لابد من الإجابة عليها عند التعامل
مع الغرفة في مسرح الغرفة ؟ وسنحاول أن
نجيب عنها في خلال التطبيق على العروض
السابق الإشارة إليها والتي احرصت للتجريب في
مسرح الغرفة .

التجريب في النص :

من المعلومات الأساسية أن المضمون يحمل
بالضرورة مقدمات شكله ... قاعدة هامة في فن
المسرح فالنص المسرحي يحمل دلالاته ... سواء
أكانت أدائية أو سمعية أو مرئية ، ووحدة
الأسلوب ما بين النص ووسائل عرضه هي
خاتمة الصلق والانتفاء للفكر المحمل في
النص ... وكل تجربة في الحياة المسرحية لابد ما
من نص يولمها ... فلولا تشكيكها لما استطاع
الفنسان لاسفاسكي أن يستمر « مسرح الفن » ولولا
كون برزنت كتابيا مسرحيا لما استطاع أن يخلد
بمسرحه للمحلى كتابة وعرضا ... ولولا
يترافس لما جاء المسرح التسجيل ... وهكذا
كل تجربة مسرحية لابد ما من نص يولمها
لفناتها ومعداتها ، ويعل بين ثنائيا مضمونة
مقومات شكلها ... تكن الغرفة كتجربة ظهرت
في وقت غلت الساحة فيه من الكتاب المبدع
المتطور مع فكرها ... وطبيعتها الخاصة ... إذا
فلا مناص أن يبدأ التجريب بداية من النص ،
من اختيار انساب النصوص المتاحة ... ولا حرج
من القيام بأعدادها لتناسب بشكل ما هذا
المسرح ... كتناصب مساحتها ... عند
التطبيق ... الوقت أو زمن العرض الذي يكفى
للتوصيل دون ملل أو ضجر ... وفي نفس
الوقت لتحافظ على تلك القيم الدرامية الهامة
التي كتب النص من أجل توصيلها للمتلقى ...
وعكذا بدأ التجريب في المسرحيات على التطبيق
هنا ... حلف وإضافة ... تقديم وتخييل
دون إخلال بمضمون عام أو رؤية وفكرية وفنية
لؤلف ... وهكذا يقترب التجريب هنا من
معمل جروتوفسكي والذي يعتبر النص الوسيلة
المساعدة لأحداث تأثير عتيف أو رد فعل على
الجمهور أو كما قال جروتوفسكي : أن النص
بالنسبة لنا لا يولد أن يكون أحد العناصر التي
تكون المسرحية رغم أنه ليس أهمها أهمية .

كتب نجيب سرود « الشيايب الأزرق »
(١٩٧١) مسرحية اعتمد في كتابتها على الشكل

عملا بوصية المؤلف ... وكفى من كل ذلك
 زمن المرض إلى قرابة الساعة ... هنا حفاظ
 على الفكرة ... تطويرا لها ... حفاظا على
 الوقت المناسب للفكرة ... اختصاراً لعدم
 الشخصيات ... بدأ كل هذا العمل ...

أما في الحكم قبل المداولة والتي كتبها نجيب
 سرور ١٩٦٩ فإن العمل هنا قد اكتفى بتقديم
 الفصل الثالث وهو الخاص بالمحاكمة مع تهديد
 له من الفصلين الأول والثاني ليوضح الموقف
 الدرامي، والتي يبدو حول محاكمة شاب
 بتهمة اغتيال شخصية كبيرة ... والحكم معد
 له حق من قبل المداولة ... والمؤلف قد حكم
 على الشاب بالصلب وهذا في رأيه قمة الحرية
 فأصبحت ونيان الماضي كله يجعل الإنسان
 منفرداً بذاته في لحظة لا علاقة له بماض أو
 مستقبل وحول مفهوم المسؤولية عن الفعل المدرك
 في الماضي والمستقبل تدور المحاكمة والتي تحكم
 على كل من يقدم إليها بحكام معدة حق من قبل
 المداولة ... وقد راعى العمل ... الحفاظ على

الرؤية العامة والفكرة الأساسية التي صاغ
 المؤلف من أجلها النص ... والشكل للمصنف
 الذي كتب به النص مع الاستعانة بالمشاور
 الشعبي في مكانه وكل ما من شأنه أن يحقق
 ما اتفق على تسميته بكسر الأيام في محاولة
 لمشاركة القارئ كقريباً فيها يبدو حوله ...
 بعيداً عن أي اندماج أو إيهام ... فالجميع
 شركاء في نفس اللعبة ... طرف يقدم القضية
 ويثير الشكوك والآراء بفكر سعي وراء تفسير
 ويبحث عن أجابة .

التعريب في الأداء :

والممثل في مسرح الغرفة يلبس وجهه
 المتلقى ... يشترك هؤلاء نفسه ... يتلها
 لا تتلها فقط ... لذلك فتمثل الغرفة يجب
 أن تتوافق لديه تقنيات مختلفة ... قادر على
 الإصغاء عندما يمس ... على الانتعاش ...
 والممثل هنا على المكشوف ... أدق تعبيرات
 الوجه تؤثر في المتلقى مباشرة ... لا مكياج
 يؤكد ملمح أو تعبير ولا ملقن يساعد على
 الأداء ...

والممثل هنا قد يقوم بأكثر من دور وأداء أكثر
 من شخصية لذلك يجب أن تكون له القدرة على
 التقليل بين الشخصيات بأدائها ... بسرعة
 وحلق وقدرة على الانتعاش ... فالكورس في
 الدياب الأزرق ... يقومون بالرواية ...
 وهم في نفس الوقت التذايرون أصحاب اللعبة ،
 هم أطراف الحكايات الشبيهة ... هم
 الخشون ... الراقصون ... وهذا يتطلب
 مهارات خاصة لتحمل الغرفة فجأة أقرب إلى
 الشمولية ... قادراً على الغناء والرقص إن
 أمكن ... قادراً على التحكم في جسم
 الصوت ... وتفعله ... يمس حيث يتطلب
 الأداء صراخاً في المسرح التليفزيوني ...
 فالتلاحم مع المتلقى لا يسمح بكثير من أساليب
 الأداء في المسرح التليفزيوني ، ومن هنا تأتي



جاء العمل ووضع نصب عينيه القضية
 الأساسية (قضية الصراع وألماع العدوى
 أرض الوطن الكبير) فأضاف مقاطع من كلمات
 استخرجها من دراسات من العدوى كد جاء على
 وجهه نظر العدوى من جهة ... وما يهدف إليه
 النص من جهة أخرى بأسلوب مباشر ... كما
 اختار من النماذج التي تتلها بها النص ... ماله
 دلالة شمولية فاختار الشاعر والرسام غوفجان
 لفناتين ، وحذف غلج أخرى ، وكفى من
 مقولات العالم ما يجعل موقفه السلي من قضايا
 الأمة ، كما جمع في مشهد واحد بأسلوب المونتاج
 مشهدين تسجيليين أحدهما يسجل الواقع العربي
 الحالم والواقع الإسرائيلي المستتر للتسلسل كما
 أوصت بروكولاته ... ليخلق من الموقفين
 المقابلة التي تبرز في المتلقى وتدفعه للتفكير ...

واستعان بالبناء ... وأضاف اشعرا
 لمحمود درويش لتضيف على النص مرارة مذاق
 التجربة الذاتية للشاعر الفلسطيني ... كما
 أضاف مشهداً تسجيلياً لما طرأ على القضية منذ
 ١٩٧١ حتى ١٩٨٤ (فترة عرض المسرحية)



للملحن ... كورس يتبادل الرواية والتسجيل
 فهو الراوي والشخصيات ، الاستعانة بحكايات
 من التراث للتعليل ، الاستعانة بالبناء ،
 بالتسجيل للواقع من الصفح اليومية ، بقراءة
 البروتوكولات الصهيونية ... بالديكور الرفاز
 الموحى ... جميعها عاود بنائية في النص لا بد من
 المحافظة عليها عند الإعداد وقد استمد العمل
 الجزئية في أفعاده ، من تديين للمسرحية أوصى
 فيها مؤلفها بأهمية من يتناول النص بالحدف
 والاضافة بما يتلائم مع ما طرأ على القضية
 الرئيسية التي يتناولها النص لحظة عرضها ، وهي
 سابقة في فن المسرح ، استفاد من هذا .

وتدور المسرحية حول الصراع العربي
 الإسرائيلي بشكل عام وبشكل خاص ما يخص
 الفلسطينيين منها ، ونعني من مجموعة من
 الفدائيين يحملون جثة شهيد مهم ... يبحثون
 عن شبر أرض يسمح لهم فيه بوزارة الجثة ، لكن
 النفي والتشرد يلاحقهم أحياء وأموات وتنتهي
 المسرحية بجم حائلين شهيدهم ومازالوا يبحثون
 عن طريقهم على الحل ... وفي رحلة البحث

هذه ... يتلون بنماذج من الأحياء الذين
 يهايدون الحياة بأسلوبهم ، ويساعدون
 بسليبتهم على ازدياد حدة الصراع وضيق
 الحق ... الفتات الذي باع رسالته وشاعره
 وروما ... سيماني ... من أجل لقمة العيش
 ووهو الحياة ... العالم الذي تقع في برج عاصي
 بعيداً عن قضايا الناس غائماً السلامة ، المشول
 الذي يضيغ في الهزات ثروات بلاده ،
 والبيروقراطي الذي يعيش في دوامة الروتين
 العميق أسيراً لها لا يتقدم خطرة للأمام ،
 و ... و ... غلج يلين من خلالها
 نجيب سرور الواقع ال زو ، ويحلم مستولية
 هذا الشهيد ، والخطر المحيط بالأمة العربية
 كلها ..



في جوب لبنان - من آن لآخر ... وعلى بين
التي تقبع شجرة جرداء ... رمزا للمستقبل
الذي ينتظر الأمة العربية ... إن هي استمرت
في سلباتها ... وعلى اليسار اطلال الخراب
التي خلفتها الحروب المتديرة التي خلفها
الصراع ... وحول جناحي الزيا به وجسدها
جلس الثاقين ، بينهم المثل السلي ، والمستول
الدان ، والبيروقراطي المتخلف ... وجميعهم
احيطوا بسياج أشبه بليلك الذي يحيط
للمعضلات ، وكان الجميع محصورين داخل
معتقل كبير يقيدهم ، بمنعهم حتى من دفن هذا
الشهيد الذي يحمله اصدقاؤه ويقفون به امامهم
باحثين عن أربعة اشبار من الأرض والجميع
مقيدون ، مغربون ، لاهون ، معتقلون في
مقاعدهم يتخرجون ، والعدو يزداد ضاروا من
أحولهم

هكذا أصبح المثلقي جزء من المنظر الذي نفذ
بأكل الحامض ككلفة ، قطع من القماش
والأصنح ... بساطة ... اقتصاد ... فراء
في المعنى ...

أما (رجل في المدينة) فلم يزد الديكور
المستخدم من المجموعة من المكتبات الحشبية
ذات اللونين الأبيض والأسود ... للإيجاء
بأبعاد اللعبة الشطرنجية التي تدور بين شاعرنا
والشرطة ، وبوسط مكان المثلقي توجد وفطر
التي في أسرها يحيط بها المتفكرون ، كحاجز
يفصل بينها وبين الشاعر العائش الذي يسعى
لتحريرها من أسرها ... وكان المتفكرون هم
أسيرها ...

وهكذا تم إعادة تشكيل المجموعتين
المفصلتين في المسرح التقليدي - الممثل
والمثاقين ، ليكونا جزءا واحدا من العرض
واستكمالاً لعنصر البساطة والاقتصاد ،
تميزت هذه العروض ببساطة الأزياء ... فالزى
لها واحدا للجميع ، تصاف شارة أو وشاح ، أو
قنطرة اكسار لتساعد على تحديد الشخصية ،
أو الانتقال من شخصية لأخرى ، والأصاف
الغنية ، الغيت ، وأصبحت إنشائه تس
ح بالزوى ، والموسيقى ... ثم تزد من عزف
متفرقة على آلة العود والصوت البشرى هو العنصر
الأساسي في الفناء .

تقنيات بسيطة ... صادقة ... وفكر
ثرى ... وأداء صادق متميز ... ورغبة
صادقة من مجموعة من الشباب المحب لفن
ولوطنه ... كلها عناصر التجربة في مسرح
الغرفة ، تلك التجربة التي لن يغفلها المسرح
المصري في تاريخه ، والتي وجدت لها عددا
غير قليل من القادة ، وبذلك أكثر من غرة في
من مدينة من مدن مصر في النشاط ... خلق
مسرح جديد مسرح يوائم ما بين الرغبة الصادقة
والامكانات المتواضعة ، مسرح يعرض نص
دور العرض ، ويشجع الرغبة في واللعبة
المسرحية ، لدى الجميع .

تكون القاعة عبارة عن قاعة محكمة في المواجهة
منصتات القضاة والأعيان ، على يسارها قنص
الأعيان ، وفي مقابلها صفان من المقاعد ، أمامها
مقاعد هيئة الدفاع وخلفها الجمهور ، وعلى بين
القاعة ويسارها مقاعد للمصنفين ورجال
الاصلام ... ومن وسط الجمهور تتقدم الأمام
الشاهدة ، وإلى الخلفين يتوجه الدفاع والأعيان
سما وراء اكتساب رأى عام يتعاطف مع وجهة
نظرها ، فهم بالنسبة للدفاع الرأى العام الذي
يرجى تعاطفه مع المتهم ، وعلمهم من
مصره ، وخاصة وأن التهم الغالب ما هو
إلا واحد منهم قد يكون أهم شرط أن يكون أحيانا
لوطنه ، عموماً أن ينقذه من طاحنه ، وقد رمز
قنص الأعيان إلى الوحدة ما بين الشعب
والمتهم ، وتاريخ مصر الطويل ، بتلك
الوحدات الزخرفية التي علت قضبان قنص
الأعيان متمثلة في زهرة اللوتس (الفرعونية)
والصليب (القبطي) والمحال (الاسلامي) -
وحدة تاريخية وشعبية تربط ما بين المتفكرين والمهم
التي هو واحد منهم وقد يكون أهم ، لذلك
فالأعيان يتوجه اليهم أيضاً ولكن ليريههم بالحكم
المعدول لهم حتى من قبل المداولة .

أما في الديباز الأزرق - حيث يدين المؤلف
الواقع العربي كله حكومات وشعوب ، تحولت
القاعة إلى مقبرة كبيرة تضم أحياء يقيم عليها
الديباز الأزرق متملا في ظل ذبابة كبيرة تلقى
بطنها على الجميع ، ويحد هذا الظل بصورة
الدبابة المرسومة من الحش على أرضية الغرفة
والتي يقبع عند رأسها خريطة العالم العربي
المحاطة بالسواد والذي يطمس معالمها من آن
لآخر طماع الصعود الصهيوني متمثلة في تلك
الأقوال المأثورة على شرائح تسلط على
الخريطة ... أوديتها العرض بما يستقله عليها
من صور لضحايا الصراع العربي الصهيوني -

ضرورة التميز ... والتدريج المستمر الفعال
الذي قد يستغرق زما يفوق زمن العرض نفسه
والديباز الأزرق استمرت برؤفاتها ثلاثة
أشهر ولم تستغرق سوى ٥٦ ليلة عرض ، و
رجل في المدينة - تلويها استغرقت شهرا
وتصنف لم تستغرق إلا وست ليلاتي
وهكذا ... تدريبات لاكتساب مهارات
خاصة ... تساعد على التمثيل في مسرح
الغرفة .

التجرب في المكان :

كما كان الهدف من مسرح الغرفة كما
ذكرنا ... هو الموائمة بين الرغبة في استمرارية
المسرح الجاهد ... للتدريج بفضاها ومضمون
المجتمعي ... وبين الامكانات الاقتصادية
والتقنية البسيطة التي ترغب الجميع في ممارسة
اللعبة للمسرحية بعب ، دون تخوف أو
رهبة ... كان لابد من البحث عن تكتيك
جديد ، تكتيك في تصميم المبادل المرئي لفكرة
النص ، في تنفيذه ... في التعامل مع مساحة
الغرفة كلها باعتبارها جزءا من ، المنظر
المسرحي ، ففي الغرفة يجب أن يتم التنازع
النص بين الممثل والمتفكرين أو بين المسرحية
ومشاهديها ، لذلك لابد من إعادة النظر في
المقابلة المكانية بينها وبين مكان العرض ومكان
الطفي ، باعتبار المثلقي جزءا من عناصر
العرض ، ولو كان هناك مسرحا لادرك عن وضع
بأنه على خشبة المسرح ، وأن له دور في المسرحية
يجب أن يؤيده دوراً لم يكبه المؤلف ، بل يفرضه
عليه خرج العرض ، وهذا يستحق المندف
الأساسي للعمل المسرحي ويتم الاتصال المباشر
بين الممثل والمتلقي ، من خلال التلاصق ،
التلاحم ، المواجهة ، المجادلة ، ويتأكد دور
المثاق في المشهد وعلى سبيل المثال في مسرحية
والحكم قبل المداولة ، صمم المشهد على أن

تسلل جماعي من مجنون ليل

بعد تراجيديا الترميم الشهيرة للمسرح القومي ، والتي استمرت لأكثر من أربع سنوات ، تم افتتاح المسرح القومي في موعد واتق مرور خمسين عاماً على تأسيسه ..

في المرة الأولى قام السيد رئيس الجمهورية بافتتاح المسرح وشاهد مسرحية « إيزيس » .. وفي المرة الثانية تم افتتاح المسرح القومي مع مسرحية (مجنون ليل) ثم كان الافتتاح الرسمي يوم ٢٠ أبريل .

ولعل تجديد موعد الاحتفال (بتأجيلاته المختلفة) جاء مساهمة في تحقيق نجاح البوويل .. حيث تخلف الكثير من المسرحيين العرب ، الذين سبق أن وصلت إليهم دعوات الحضور نتيجة لعمز إدارة المسرح عن الالتزام بموعد محدد للاحتفال ومن بين ٣٣ شخصية مسرحية عربية ، لم يحضر سوى ثمانية فقط :

الكاتب المسرحي عز الدين المدني وعصام السخيري من (تونس) .. الفنانة نضال الأسقر والشاعر الناقد المسرحي بول شاولي (لبنان) .. المخرج الأول حاتم السيد .. الكاتب السوداني خالد المبارك والمخرج الفلسطيني جواد الأسد .. والقاتل المغربي عبد الحق الزروالي

احتشد اليوم الأول بكل فناني المسرح المصري حيث أهديت السدود والقلادات والأوسمة لـ ١٨٣ فنان مسرحي ..

لكن الذين اجتمعوا لأكل (الحفص) لم يكن بينهم في الكثير أو القليل متابعي المولد .. فانقضوا فور استلام جوائزهم ولم يستكملوا حتى الليلة المسرحية لمشاهدة عرض مجنون ليل .. وتسلل الجميع واحداً وراء الآخر وتسلل الضيوف القاعدون أيضاً واحداً وراء الآخر ، ليعلم ذلك التسلل الجماعي خطأ الاختيار .. اختيار أن يكون عرض مجنون ليل هو عرض افتتاح المسرح القومي بعد خمسين عاماً من تأسيسه !

قال لي الفنان المغربي عبد الحق الزروالي : معذرة فأننا لا نستطيع احتمال العروض التقليدية !

قلت : هل المسرحيون المغاربة ينظرون إلى المسرح المصري الآن كمسرح متخلف .. استظلموا منه تجاوزه ؟

قال : بالطبع ، ولكن هذا حكم على المسرح المصري الإعلامي المؤسس والذي شاهده في المهرجانات العربية وغير شرائط الفيديو وهو بالتاكيد ليس للمسرح المصري الحقيقي الذي خرجنا منه جميعاً .

محاولات مسرحية إنقاذية

● وفي محاولة لإنقاذ ماء الوجه ، حاول بعض المسرحيين المصريين إضاعة مساحتهم



البوويل الذهبي لغيباب المسرح

عبلة الرويني

وكانها مناسبة ليجتمع فيها المسرحيون (أو لا يجتمعوا) لتأكيد حقيقة واحدة : أن لا مسرح .. وأن لا رجال مسرح بل وأن لا وطن عربي !

هكذا جاء الاحتفال بمرور خمسين عاماً على افتتاح المسرح القومي ، مطوياً للمرحلة لا يبنى بشيء من غدها ، وإنما يصف الذي كان ، يصف للذي كان ، ويسقط عند حدود الحوى الجوارح ويدخل في التبعية والخطابية الضعيفة المزرقة (إذا كان الخطاب لبناً أو فلسطينياً) .. ويدخل في الصمت المأجور والفرجة المكتوبة بالخون والإحباط (إذا كان الخطاب مصرياً أو تونسياً أو مغرباً)

من هنا يصبح السؤال حول نجاح أو فشل البوويل الذهبي للمسرح القومي سؤالاً لا معنى له بعد أن فقد المسرح وجوهه .. وأصبح رجل المسرح (على حد قول المسرحي الفلسطيني جواد الأسدي) هو سيد المزايدات العلنية

المهرجان لم يتنجح لا لأن المسرحيين غردوا من السفينة العارفة ورفضوا المشاركة ، ولا لأن التخطيط للاحتفال جاء عشوائياً ، إعلامياً ، وأصغر من حجم المناسبة .. ولا لأن الحركة المسرحية هي بالفعل حركة جامدة متوقفة سكونية .. بل لأن الاحتفال كشف صراحة عن حقيقة نفق خطاب الإبداع المسرحي .

سميرة ايوب



فحرص مدير مسرح الطليعة الفنان سمير الصبغوري على أن يشاهد صيف المهرجان عرض (الكلمة والملوث) إخراج أحمد عبد العزيز بطولة محمود سموم سامي مغاوري . اسماعيل محمود . محمد دويري . محمد الفرشابي

● رفضت إدارة المسرح القومي أية فكرة حول إعادة عرض مسرحية إيزيس ضمن برنامج الاحتفال كما اعتبرت عن تقديم مسرحية رجال الله للمسرح التجول في فناء المسرح القومي .

● وفي مسرح الغرفة ، أقيم عيد الغفر عودة مدير المسرح نديونين الأولى مع الفنان المخرج عبد الحفيظ الزروالي حول مسرح المونودراما ، والثانية مع الكاتب المسرحي التونسي عز الدين اللول . كما قام بتوجيه الدعوة للزروالي لتقديم عروضه المسرحية داخل المحافظات المصرية في موعد قريب لاحق .

● وفي مسرح السامر ، جاءت فكرة المنصورة المسرحية لتشارك في إضامة المسرح بمرورها الناجح سليمان الحلبي من اخراج رؤوف الاسويطي إلا أن العرض مثلاً جاء بلا موعد وبلا إعلان عنه انفس بعد يومين أيضا دون أن يشاهده أحد .

ويرغم هذه المحاولات الانقاذية لبرنامج المسرح القومي الخلل من المسرح ومن مشاهدة عروض مسرحية ، إلا أن الاحتفال كشف عن غياب الحركة المسرحية وعن أنظمة مسارحنا العامة .

فالمسرح الحديث مظلم بلا عرض !
والمسرح الكوميدي مظلم بلا عرض !
والمسرح القومي مظلم بلا عرض !

حتى مسارح القطاع الخاص اظلمت هي الأخرى بعد سلسلة الحرائق المتوالية !

مؤذن ماطلة في قاعة مظلمة

ثلاث ندوات أدارها الدكتور فوزي فهمي نائب رئيس أكاديمية الفنون داخل قاعة زكي طليمات بالمسرح القومي لمواجهة غياب الحدث المسرحي . . ويرغم محاولاته الجادة من خلال ورقة العمل المطروحة للمناقشة ، إلا أن الندوات بحجم جمهورها المحدود وإفساحها المجال للكلام الانشائي ، لم تستطع الصعود إلى صيغة حدث تخلق فعل مستوى الشكل :

● كان الموضوع المطروح للمناقشة : (مشاكل المسارح القومية في الوطن العربي) لكن الموضوع لم يتعرف عليه أحد إلا صباح يوم المناقشة ، حتى أن كل الصيوف المسرحيين المشتركين أسبق في المناقشة بدعوا جميعاً بالاعتذار عن كلماتهم السريعة المرحلة نتيجة لمباغتتهم بموضوع الندوة في نفس الصباح . . بل أن الفنانة نضال الأشقر تسلمت بعد أكثر من ساعة من بدء الندوة : ما هو الموضوع المطروح للمناقشة ؟

● بدعوا جميعاً من الأرحام والتقاليد خاصة وأنه لم يوجد بحث واحد معد (رغم توافر الفترة الزمنية الكافية قبل الربيع) والتي كانت تتيح فرصة الاستعداد بأبحاث جيدة تحرك فاعلية الندوات . . وتطرح منهجية علمية لأسلوب المناقشة داخل الندوة .

من الجمهور

كان بالإمكان حصر الحاضرين على أصابع اليد الواحدة . . فقد اتفق المسرحيون جميعاً على الغياب لم يحضر من المسرحيين المصريين في الندوة الأولى وحضر بالطبع المسرحيون العرب الثمانية ثم تناقصوا بالندوة الثانية إلى أن اختصوا في الندوة الثالثة . .

ومن استعراض كلمات المسرحيين بلور فوزي فهمي في ورقة العمل الظواهر التي برزت في الواقع المسرحي العربي الراهن وهي :

● ظهور بعض التجارب المسرحية التي ركزت على العمل الفردي (كالونودراما) التي تنفل العمل الجماعي كمصدر للإبداع وكجوه للمسرح وقد حدث ذلك نتيجة لغياب ظروف إنتاج العمل المسرحي وأولها (للمتلون)

● ظهور بعض العروض المسرحية ، التي عجزت عن تجاوز غمط الثقافة الاستهلاكية ، حيث سقطت في الابتدال ، وصارت لا تستد حس المتفرج التقليدي ولا تطور رؤيته الحضرية .

● ظهور دعوى التجريب وجوهه المغامرة الإبداعية كمحاولة للقضاء على الانغلاق والتبعية التي تتميز بها بعض العروض المسرحية والتي لا تتجاوز غمط الاستهلاك .

المسرح والمؤسسة مفارقة شعرية
كان الخطاب السياسي المشتعل هو الذي أضله بمفرداته عبارات الشرارة الذين تحدثوا عن المسرح بول شاول ، جواد الأسد

حتى أنه يوسنا أن نغزل مفردات القصائد الشعرية التي ألقوها حول المسرح والمؤسسة (للمغارة ، الجنون الجميل ، الوحش المتحرر ، القضاء الانشائي الوحي الرائع . . للقصائد التجريبية)

ويوسنا أن نضيف ذلك المشهد البياني الجسور الذي قامت بأدائه على منصة الفنانة نضال الأشقر عن مسرحية لبنانية كل ما طلع من القنصاة واضرارها من البارود والمختر من اسرائيل !

إن صيغ من تكلموا أعلنوا المفارقة بين المسرح والمؤسسة . وأعلنوا معها تقطيعتهم للسلطة ودخولهم المسرح من باب الشر والسياسة .

فقد تسلم الشاعر الناقد المسرحي بول شاول : هل يحتاج المسرح العربي إلى مؤسسة تمحيه . . ولتصحيه من أي شيء ؟ من الانقراض من الوقوع في الابدال ؟ لتحيه من

نفسه ؟ من وسائل التعبير الأخرى إما أسئلة ما كانت لتطرح لو تمكن المسرح العربي صعودا من تأسيس حضور يومي وتاريخي له في وعي الناس ويجتهد أن لو تمكن من امتلاك وسائل إنتاجه الخاصة ، أو لو تمكن من تلك الارتباط بين المسرح والمؤسسة بالمعنى العام لها . . أي بمعنى السلطة القائمة هنا وهناك مما جعله قادراً لاستقلاليته وحريته تحكمه بتوجهاته السياسية إذ كان مسرحاً سياسياً وبأجدياته الإبداعية إذا كان مسرحاً اختبارياً .

ومن هنا طرح بول شاول إشكالية المسارح القومية والتي تظل من خلال بعض المقارنات :

أولاً : المسرح مغامرة إبداعية تتجاوز بمعطياتها مختلف أشكال المؤسسات كالمسرح مؤسسة تناقص كلمة مسرح لأن المسرح كمعاصرة إبداعية لا تقفن فضاء شام أكبر من أن تستوعبه مؤسسة أو هيئة أو سلطة أنه كالشعر والفن التشكيل والنسب والرواية وكل خلق ، وجد كي يتردد باستمرار وكى يصوغ عبر تفرده مسرح وجوده الخاص والعالم بدوره الطبيعي والتاريخي مما . . والمؤسسة . . أية مؤسسة تقطع الهواء عن أي فن كبير ، وتجعله إذا اتسع وتقبله إذا انطلق ، فالمرح ليس اختباراً حراً فحسب ولكنه اختبار تاريخي للمسرح في أسامه وحي جميل رائع .

ثانياً : للمسرح ليس ابن الديمقراطية بل هو أبوها وحبيبها وصانعها وصاحبها . للمسرح الكبير لا يتفق مع أي ديكتاتورية بل وجد للمسرح أية ديكتاتورية سواء كانت: فنية بفرض أشكال ولحاجات تاريخية رسمية باسم الأيدولوجية أو الطائفة أو الحزب أو كانت سياسية ، فهو الوحي للثورة الذي يرفض أن يتحول إلى دجاجة داجنة .

وهنا المفارقة ، فالمسارح القومية تأسست ضمن قيم وأنظمة سياسية مختلفة حتى تناقض . فهل هي مفارقة أن تنكح أدوات الانتاج جوه رسمية غير مسرحية أصلاً . . السلطة مثلاً . . وماصق ذلك ؟

هل ينبغي المسرح ضمن هذا الارتباط الذي لابد أن يكون مسرماً

كل هذه الأسئلة والمفارقات مشروعة ، ولكننا نقصد صفة المفارقات عندنا في العالم العربي لتكتسب أبعاداً جديدة . . والأسئلة المبائر : لماذا ضمن مركزية الثقافة الرسمية صار معظم المسرح العربي مرتبطاً بالمؤسسات الرسمية أي أصبح مؤسسة رسمية ؟

والسؤال الآخر . . كيف تحول هذا المسرح الرسمي إلى حاملي للتقاليد والتوجهات المسرحية غير التقليدية . . بل كيف صار المسرح الرسمي العربي رغم كل إزماته هو المسرح الجاد وصار المسرح الحاضر هو المسرح التجاري البتلل . . هذه المفارقة ! لكن إلى أي حد سيهي

المسرح يعيش على هذه الامصال ؟ إلى متى يعيش المسرح من فسات المزيّنات والسديراطيات ؟ .. هل تكفي الحلول الطروقة لتخفيف اعتماد المسرح على الدولة ؟ إن مشكلة المسرح في العالم العربي في معهما مسرحياً .. باختصار أقول إن أهل المسرح خاتوا المسرح .. تخلفوا عن الشفط للمسرح تكفي بعد ذلك أن نطالب الدولة بحماية المسرح إذا كان ناس المسرح عيوباً ؟

المسرح صوب اليازور

وحول ذات المعاني وفي لغة غطائية أكثر شاعرية تحدث المخرج الفلسطيني جواد الأسدي فذكر أن المسارح القومية والمؤسساتية سبب الصيت والمسرح كفضاء ارتجال .. لم يعد المسرح مثلاً كان واحداً لليسار وأسر لليمين وثالث للوسط .. إنه الآن يقدم عرش المشواة ويتكرر أسس فضاضات الحرية كخشى جسد العملية الاجتماعية والاقتصادية والمكثورة ببساطة أصبح المسرح يوزل في خراب المجتمع ويشرب بأصبع الإلحاح إلى السلطات التي تنف على رأس هذا الخراب لهذا فإن مسرحنا إذا لم يجد نغمة الجلب فإنه يصبح مسرحاً بطلاً .

إن التناقض ليس في بناء المؤسسة مع المسرح فقط وإنما في بذرة الخلق .. المؤسسة التابعة لأية عمل السلطة لا تمنح الفنان فرصة الانتماء والبحث عن الدلالات وإنما تريد أن تعيد الإنفلاق على هذه الدلالات ومن هنا فإن تصادم الفنان مع المؤسسة هو تصادم وجود ولا وجود . المسرح العربي حائل الوجود ، ملتبس الكينونة فهو في أشد الحاجة لكتابة مفرداته البعيدة عن المصادرة .

ثم يطرح جواد الأسدي سؤاله

لماذا يفتقد المسرح راحته ولبونه ؟ لماذا لا يوجد لدينا تراث نومي للمسرح الإبداعية ؟ لماذا مسرحنا (موبيل) (سياسي) أكثر من كونه مسرح احتجاجات و ماهية ؟ أين هي السمات الخاطئة ؟

إن أنظر ما يواجه المسرح العربي هو توجيه صوب (اليازور) وليس صوب الخلق .. وإن الفنان (اليازوري) هو الذي منيع السلطة المؤسسة حركتها اللبونية .. لقد أصبح ثانوا وكلاء بورصة الفن وليس البحث في الملاقى النمان الطائر المسرح الذبيح .

للمجتمع بنام تحت المفصلة يشرب من دم أخيه ويغنى في نوم الجوع والفنان يؤسس تكن بوليسية لنص خطاب الأبداع .. مسرحنا ليس راحة الشم ويست حتى حانجرنا .

لقد فقد المسرح رجل المسرح وحوّل وجوده إلى البورصة وأصبح سيد الزادات العلنية ..

ثم راح جواد الأسدي يلقي قصيدة شعرية 11

مفارقة المسرح والمؤسسة تقرأ

تحدث عز الدين المنق عن المفارقة الجندرية بين المسرح والمؤسسة بوصفها سبباً للتجارب ومجهداً للمسرح لكن الأمر بالنسبة لتونس يختلف حيث تصبح المؤسسة الوطنية فرصة العمر بالنسبة للمسرح وعمل الكتاب والمخرجين والمثاليين والفتين وحتى الجمهور أن يدرك كيف يستطيع هذا المسرح ألا يكون جملداً أو ظلالاً أو عدوانياً ولا يلد في حلقة مفارقة من التجارب المعادة والمكترة ولا يكون مبتلاً .

أرى أن المؤسسة فرصة بالذات في تونس لكي يكون للمسرح التونسي سمات ولا أقول خصائص لأن المبدعين كثيرون وكل مبدع له شخصية لكن هناك شيئاً يميزه عن الآخر .

التجارب الحديثة قد أمت إلى تأثير في طفق ضيق لتصبح غشبة المسرح في عوارله لإبراز شيء آخر لذلك لا بد من وجود دعم من النظام لقيام هذه التجارب ومواصلتها وتمعيها . وقبل تأسيس المسرح الوطني في تونس كانت هناك فرق تبلغ نحو مائة فرقة هولة أو نصف هولة لا نجد أي دعم وكانت هذه الفرق مكونة من صيغة جمعات ، تقوم بنشاط أشبه بنشر في المسرح ، وتوجد هذه الفرق في القرى الصغيرة أيضاً . وهذه الفرق تمهد للمسرح المحترف وهذا الدور هام رغم سقوطه في التكرار وبعض العناصر الفنية الأخرى .

● مسعد ارشد . واهداة الشوزان للمؤسسة

لست ادري لماذا تمزول المسرح والثقافة عن الحركة الاجتماعية .. فتمتعا نتحدث عن المسرح لماذا نتناسى الحركة السياسية في داخل المجتمع المصري حصول البحث عن الشكل الديمقراطي لتعيش احكامه والمحكوم .. فلماذا نحاول هذا العزل للمسرح ؟ من هنا أريد أن أتدخل في التناقض بين مؤازرة المؤسسة القومية وممارستها أنا لا اعتقد كلاماً ثالث أننا نستطيع أن ننجي المسرح من دعم الدولة .. إذن لماذا لانطالب بعزل كل المؤسسات الأخرى عن الدولة .

من هنا اعتد أن التوجه إلى المسرح القومي هو توجه ضروري ولأزم في إطار مجتمعا بل هو ضرورة اجتماعية وليست مطلباً لرجل المسرح ..

واعتمدت أنا عندما اتبرى للمجتمع المصري لتأسيس المسرح القومي وعندما أضافت القوة المؤسسات الثقافية الأكاديمية والجماعية . . وأنا كما هذا توجهنا من المجتمع ولا أقول من رجال المسرح أو من الحاكم .. إنه توجه نابع من المجتمع بكل أعضائه .

ومن هنا اعتد أن القضية الوقتية هي قضية انحراف أو اهتزاز المؤسسة المسرحية ويجب

الالتفات إلى عزل المسرح بعد هذا الجهد الطويل وبعد هذه التراكمات إلى أن ندعو إلى عزل رجل المسرح في معركة قد تنهى إلى مزيد من الانحراف بلاد المسرح القوي إلى تخليصها منها . .

القضية هي كيف يعيد التوازن إلى هذه المؤسسات بحد أن تلوس ردهو فصال التغيرات . .

وفي اعتدائي أن من بين الاقتراحات التي أقدتها على سبيل التوجيه أن يشاهد رجال المسرح مع الدولة مع المجتمع في قيادة هذه المؤسسة القومية أي في قيادة كل مراحل التنظيم فيها .

علق عبد الحافظ الزروالي على المناقشات حول المسرح والمؤسسة بأنه عندما يشاهد بعض أعمال المسارح القومية في الوطن العربي يبعد الله أنه لا يوجد بالقرب مسرح قومي مثل تلك المسارح ولا يوجد تحكم من المؤسسات في الحركة المسرحية .

أزمة الممثل

فجر نبيل الألفي القضية الثانية التي دارت حولها الندوات الثلاث وهي مشكلة الممثل . هو أعلن أن سر ابتعاده عن الإخراج حالياً هو عزوه عن تكوين مجموعة من الممثلين يستطيع من خلالها تقديم عروض مسرحي ثم أكد المخرج الأديني حاتم السليم ذات المعنى حين يولبر مشكلة تعذر الممثل بغياب الممثل .. وهو أيضاً ما هجر عنه محمود الخطيب بقوله إن الحرفة المسرحية ضربت بالانقراض (البرودراما) واستغلب الفنان المصري سيما وراءه المأداة

بينما ذهب سميرة أيوب إلى أن الممثل المسرحي فقد الانتماء .. وألقت بالإهام إلى أجهزة الإعلام التي تساعد على فساد الممثل بما تحيطه من حالات إهمالية بعيدة عن موقعه الحقيقي على خريطة الفن .

وهنا وقف الناقد المصري أبو بكر عاكه ليرد التهمة ، يؤكد أن المسألة ليست في الممثل ولكن في تدوير المسارح ورجال المسرح الذين لا يعطون الفرصة الحقيقية لأجيال الجديدة بحثاً عن ضمانات نجاح إعلامي لأنفسهم .

وقد تلخصت الأراء بالنسبة لأزمة الممثلين في رأيين : الأول يرى عدم ضرورة توظيف الممثلين ، وتجدد الوضع الحالي لمسارح الدولة بعدم التحين والعمل بنظام التعاقد والرأي الثاني طالب بضرورة الالتزام الأخلاقي للمثل بالنسبة لمسارح الدولة ثم طالب بالتفكير بأن يكون للمسرح وعرض انتاجها .. وضرورة اهتمام الحركة الفنية بنتاجات المسارح ومعايشة واقع أزمته الحالية :

انفض الولد وبغى السؤال الحقيقي .. ماذا بعد ؟ ما هي الخطوة القادمة ؟ إلى أين يسير المسرح .. وكيف ؟



نضال الأشقر

مدية مباردة

— ولماذا عدت ولبنان ما زال مُقسماً؟؟
— عدت عندما كرمسوني في مهرجان تونس
١٩٨٣ أنا والفنان عبد الله غيث وقد أثر ذلك في
نفسى كثيراً .. أسعدنى أنهم لم ينسوا رهم
انقطاعى ، ولماذا عدت ..
— وكيف كانت عودتك؟؟ ..

— فكرت في كيفية الخروج من دوامة الطائفية
والتمصب العائلى لكونت فرقة عربية شاملة
من فرقة المثلون العرب ، وقمت بعمل ألف
حكاية وحكاية في سوق عكاظ ، وذهبتا بعملنا
الى أماكن عربية متعددة إلى تونس — المغرب —
العراق .. ثم عرضنا بالأبوت هول بلندن ..
وتحدثت نضال الأشقر بحماسها المألوف عن
تجربة فرقة المثلون العرب ، وعن الصعوبات
والعقبات التى واجهتهم .. وعن التضحيات
التي قبلها كل فرد في الفرقة .. حيث تركوا
جميعاً أسرهم وأعمالهم في بلادهم ورجعوا
للأردن ..

وفرقة المثلون العرب تضم فنانين من مختلف
البلاد العربية .. وقد طلبت نضال من فنانين
مصريين الاشتراك في الفرقة ولكنهم كانوا
مشغولين في ذلك الوقت ..

أخبرتني نضال بصوت هادئ وعصيق .. ان
هذهما من تكوين الفرقة هو تحقيق تجمع
عربى .. فإذا كان هذا التجمع قد صعب تحقيقه
على المستوى السياسى .. فليتحقق عن طريق
الفن ..

وقد فعلوا .. وواجهتهم .. صعوبات
تجسم المأساة التي يعيشها عائلتا العرب .. فهذه
الفرقة أظهرت كل أمراض العالم العربى ..
وكيف أنهم عندما يريدون الذهاب لعرض
عملهم ، في البلدان العربية المختلفة تواجههم
مشكلة .. ان هذا الممثل لا يستطيع دخول هذا
البلد .. والأخر لا يستطيع الذهاب لهذا البلد
لأنه .. وهكذا !!

— ألف حكاية وحكاية أثارت جدلاً كثيراً ..
لماذا؟؟ ..

— ألف حكاية وحكاية نوع من التجول في
الآداب العربى من خلال شخصية الممثل متتلة
في الجاهل وجمعا الشخصية الشعبية .. وهناك
من قاموا بكتابة .. وهناك أيضاً من وصفوها
بمتعطف جديد في الآداب العربى وهذا الجدل من
خصائص المسرح الناجم حيث يشير لعلنا من
حواله .. أستطيع أن أقدم مسرحية بشكل
لطيف وسهل ورائع لها الجميع .. لكن هذا
ليس معنى من المسرح .. إن هادى تحريضى
وتتغنى وخلق تجارب جديدة ..
— قلت لها : حدثيني عن الحب الواسع عند
الفنان .. ومدى أهميته؟؟ ..

— الفنان الحقيقي هو من يمتلك الحب
الواسع ، الذى يميزه عن غيره من مسائر
البشر .. ويجب أن يتعدى عن الترسيمات
الرسمية .. إذا أصبح موظفاً لا يمكن أن يصبح
فناناً .. الحب الواسع هو الذى جعلنا :

مواضيع جديدة في كل لقاء حتى نخدم الحوار
وأجست بإخلاصها الشديد لكل ما تود
عمله ..

— قالت إنها ترى القاهرة لأول مرة .. وكان
حضورها للمشاركة في احتفالات المسرح
القومى بيويله الذهبي ..

حدثني عن فرحتها وهي ترى مصر .. وعن
سماعها وهي تشاهد جمال مدينة القاهرة وعن
حزنها لعدم مجيئها طيلة الفترة الماضية حتى ترى
مصر وترى فيها أصدقائها ثم حدثني أنها تمشي
فنان مصر الذين تعتبرهم رسوماً مضيئة للفن
العربى .. ثم حدثني عن سماعها عندما ملئت
مع ستاد جميل و كارت بلاتش في بيروت
● نضال الأشقر توقفت عن تقديم أى عمل
مسرحي لمدة تسعة أعوام ..

— سألتها لم هذا التوقف الذى يلحق الضرر
بالفنان؟؟ ..

— أجابني :-

نعم .. بعد الفنان عن جمهوره وانقطاعه عن
العامل بغيره .. ولكنه انقطاع لم يكن
بانتخابى .. فانا لم أستطع أن أشارك في تقسيم
لبنان .. كان صعباً .. على أن أجد نفسي إذا ما
قمت عرضاً في المنطقة الغربية مثلاً .. ألا
استطعت تقديمه في المنطقة الشرقية .. وعلى
حسب ما يسمون لبنان الآن !!

كيف يمكن تحمل هذا ؟ فلبنان بالنسبة لي
لبنان واحد : لهذا توقفت !!

نشطة متوهجة .. عشوية في كل
شيء .. في ضحكها المنطلة .. في كلماتها
للتدفئة التلقائية ..

● عندما جاء دورها في الحديث في ندوة المسرح
القومى .. إنطلقت نحو للنصه وبسرعة
انطلقت كلماتها كالنابال .. وبدون أى تحفظ
قالت :-

ليس لدينا مسرح .. ولا رجال مسرح ..
من الصعب على أى مسرحي أن يعمل وسط هذا
المنح والى يوجد مسرح إلا إذا تدير هذا المنح ،
ثم حادت سريعاً إلى مقعدنا ..
هي نضال الأشقر .. من جبل لبنان ..
منلة وخارجة ..

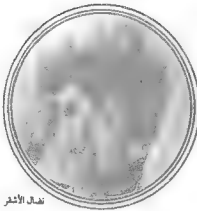
أم لولدين .. عمرو وعلاء .. زوجها
صحفى وشاعر ومخرج
هو الفنان فؤاد نعيم ..

تخصصت في المسرح بالأكاديمية الملكية
للفنون المسرحية بلندن ..

ذهبت إلى باريس لزيد من الاحتكاك .. ثم
عادت إلى لبنان ، هي عاشقة للمسرح منذ كان
عمرها بفتشرون عن حوية له ..

كونت فرقة عمرت في بيروت مع زوجها عصف
وقدما عدة مسرحيات ، أهمها « مجدلون » ..

● عندما حدثتها عن رغبتي في إجراء حوار
معيها .. تحمست بشدة .. للقاء ومقابلتي أن
يكون لنا أكثر من حديث .. لكني تفتتح



نضال الأشقر

— روجبه عساف وأنا، ونعلم مسرحية
«عبد الوه» والتي أرفقتها الدولة في لبنان عندما
فدناها قبل الحرب .. والتي ذكرنا فيها ما
سوف يصير بلبنان وتبنياً بكل الذي حدث
ويحدث بلبنان من خلال الجنوب .. من خلال
مدينة أسميناها «عبد الوه» وأخلفناها رمزاً
لبنان .. حكيتنا عن كل مشاكل لبنان السياسية
والاجتماعية فيها حيث اكتشفنا الكارثة وقيل
الكثيرون من السياسيين والمثقفين لفهمهم
للمسألة في لبنان .. هذا أكبر مثال على الحس
الواضح عند الفنان وتوظيفه التوظيف السليم ..

— ما هي مشاييرك للمستقبل ٩٩ ..

— ولأول مرة منذ بداية حديثنا تتمهل في
الاجابة وتفكر .. ثم تبسم وتقول ..
— لقد تحقق حلمي في تكوين فرقة «المثلون
العرب» والعالم القادم مستطيل في القاهرة ..
لدى الفكرة والكاتب في مصر ولكن لن أخبركم
بالعملية بالتفصيل لهذا سر لا أستطيع البوح
به ولكن الموضوع رقيق والكاتب مسرحي
كبير ..

● أتركها مع إحساس بالسعادة لأنها
استطاعت أن تحفظ شيء ما داخلها دون البوح
به .. وهي التي يصعب عليها ذلك كثيراً ..
وتستمر في الحديث متدفقة ..
— سأخذ منها في الفرقة مثليون مصريين ..
أبداً سأقوم بعمل مسرحية من لبنان أخرجهما
بنفسى .. أريد أن أعمل انطلاقة تجوب إلى
العالم العربي .. أحتج باختيار المواضيع الخاصة
بالوطن العربي وبهم العالم أيضاً ككل .. غفلة
هذه الفرقة أن تعمل حضارة الإنسان العربي إلى
العالم بأكمله ..

— نضال الأشقر .. رسائل تلغرافية قصيرة
إلى من تريد أن يرسلها ؟ ..
● رسالة إلى توفيق صالح .. أكرمه
تقديرها واحبابها جود .. فهو صليبي ..
وانقى العمل معه ..

● رسالة إلى روح الفنان صلاح جاهين
الذي حزننا وحزنت مصر برحلته العالم العربي
لقدفاته فهو ظاهرة صعب أن تتكرر .. وقد
كنت أتي بزيه ولكن الموت كان إليه أسبق ..
● رسالة إلى المسرح القومي ومديريته
سبحية أيوب .. شكراً على دعوتكم التي
أسعدتني .. وعلقتني على مصر الحبيبة ..
● رسالة إلى المثوليين .. أقول لهم
لا تخشوا نحن الفنانين طابقتان (الواحي)
نستطيع أن نساعد أكثر من غيره .. دعونا
نعمل بحرية أكثر لنقضي على روح الجمود
والهبوط في المسرح العربي .. دعونا نقول
ما نريد ونعتقد كنهنا نشاء هذا لن نفع للثقافة !!

● وهكذا كان اللقاء مع نضال الأشقر مليء
بالمرحاة والوضوح واللباقة .. لقاء يؤكد أن
الحس الواحي لدى الفنان شيء مهم
وأساسي .. لقاء يؤكد أن الفن رسالة سامية
يجب أن نضال وأن لا يمحى إلا من هو أين
عليها ..

— الفنان ثورة دائمة .. يتجدد دائماً .. إذا
شعر الفنان أنه قد وصل إلى هذا معناه أنه
انتهى .. أنا لا أحب أن أكرر نفسى .. إن
هي هو المسرح .. وهو هم أن يبدأ ولن
يستكين ..

— ماذا يندم المسرح أكثر .. الغوص في
التراث والتقليد .. أم الاستغناء برباط
الأدب .. والاستغناء بالذوق الغرب ٩٩ ..
— أحب جداً أن أغوص في التراث
والثقافة .. ومن خلالها ألتزم اختياراً
جديداً .. ولكني أيضاً أخذت من الغرب واستعير
منه ما يندم واقعا .. نريد أن يصير هناك عدالة
أكثر وخيراً أكثر .. وعطلة أكثر ..

● وسألتها: نضال الأشقر .. هل تحبين
ضد التيار ٩٩ .. غنت صوتها .. وامتلأت
عيناها بحسرة من الحزن وأجابت :-

— نعم أنا أبصر ضد التيار .. لكل هذا الكرم
من التخلف والتمزق والطائفة التي امتلأ بها
عالمنا العربي .. جعلني أبصر ضد التيار .. كل
شيء أصبح بلا معنى .. الكلام ما عاد له
مفعول .. نسمع كلمات مثل هذا .. هل
تعلمني أنني إذا أردت أن أعمل أجد صعوبة في
أن أجد مكاناً أعمل فيه .. إن الأشياء التي نراها
غريبة .. غريبة أريد .. صياغة جديدة لشرح
(حلو) سيسي .. يفتقد وسيل .. وله
موضوع .. أعطني هذا وسأبصر مع التيار ..
— شاركت في أكثر من مهرجان كان أخرها
مهرجان بغداد .. والآن ؟ حضرت في القاهرة
لحضور احتفالات المسرح القومي .. حدثني
عن مشاهير ..

● تحركت من مقعدها .. وجلست بجانبني
على الأريكة ومثل طفل فرح بالحديث عما يجبه
أجابت :-

— سعيدة أنا جداً لحضورى للقاهرة ..
ولحضورى احتفالات المسرح القومي بيويله
الذهبي .. فإلغهم من كل عواطف المسرح
القومي إلا أنني سحلت بسماع أساء الرواد
الذين بنوا المسرح وأوجدوه .. سمعت أساء
لرواد مصريين .. ورواد من الشام ومن
لبنان .. هذه هي مصر دائماً أحضانها متفتحة
لجميع ..

— أجباني نضال وصلات التأكيد فلا
نظراتها .. نعم لتندع الطبيعة تجتاز الصالح من
الطالع .. نعم للمسرح كالحديقة أتركها بلا
تدخل .. لماذا الرقابة ؟ الفنان يستطيع أن
يكون رقيب نفسه .. وأن يقرر الموضوع الذي
يريد تقديمه ومناقشته .. لماذا يصعب دور المسرح
في بلادنا كدور رجال السياسة ؟ .. لماذا تغفل
روح المسرح روح الانجالية والتلقائية في التعامل
مع الأحداث .. لماذا تقتل الأنظمة لدى
الفنان .. لماذا تترك مدعي فهم المسرح يقتلون
ويجرون من يريدها ..

— ما هو الخط في تفكير لكى تعود للمسرح
وربعه وبعد إليه دوره ٩٩ ..
— الحل هو أن يتركوا نطق وتفكر ما
نريد .. لماذا يفترون ٩٩ .. ما يمد هناك مجال
للتنفس .. كل الفنانين الكبار تفكروا ..
تريد السروح التي كانت تسود مسرح
السياسيات .. كان هناك نوع من الشعور
القومي الوطني في العالم العربي .. فبعد التناحر
لأنه كان زعيماً قوياً وذكرنا ترك الفنان من خلال
المسرح يحكي ويقول ويتقدم .. لذلك أحب
الناس المسرح وأصبح مهيماً عنهم متحدثاً
بلسانهم .. نحن نرى جيداً ماذا في صالح بلادنا
وماذا يصيرها .. كل هذا خلقه خفة مسرحية في
مصر كانت النتيجة الطبيعية لما ظهور خفة
مسرحية في العديد من الأنظار العربية الأخرى
في سوريا ولبنان والكويت وغيرها .. أينما
تذهب تلمس روح النخبة .. في السينيت سار
رواد المسرح سيرتهم الصحيحة والفعلية ..
وفي السينيت عندما يجموعهم .. تراجع من
تراجع .. وأبست من أبست .. وخاف من
خاف .. فترفع كل شيء .. في السينيت كنا
ننور ونقول رأينا .. كان الكاتب لديه الأمل
والهدف والشاعر لديه الأمل والمفكر كانت
الظاهرة .. إذن لتعود تلك الروح وسنرى من
جديد نخبة مسرحية عربية شاملة ..

— هل حققت نضال الأشقر أحلامها في
مشوارها الفني ٩٩

المخرج فى الجامعة

اشتراك الطريق نحو التغيير

حسن عطية

فالقضية ليست مجرد (اشتراك) فقط ولكن فى (قيمة) هذا الاشتراك ، وقدرته على التأثير داخل الجامعة ذاتها ، وبين جامعات مصر بوجه أشمل ، فخلال السنوات العشر الأخيرة ، لم تستطع جامعة الأزهر بعروضها المسرحية أن تتخطى حدود ذيل القائمة ، مرتفعة قليلا إلى منتصف القائمة ، دائما هى فى الذيل !! حقيقة مرة ، لكنها حقيقة ، تتطلب إعادة النظر ، استيراد للمسيرة ، فى اختيار النصوص الملائمة - وهى بالطبع مهمة صعبة لاشتراط الجامعة أن يكون العرض (رجاليا) لا فثا فيه - ولأن تكوين الفرق الشبابية المدركة لمهابة الفن المسرحى ، ونوعية المخرج الواسع (للمعلم) لهذه الفرق يتلك المعايير ، وكيفية الفهم الصحيح لقضية التعبير الفكرى الجمالى بالمسرح ، لكن أن يأتى مثل بغرفة الشرقية المسرحية التابعة للثقافة الجماهيرية ، مثل أجياد فى بعض الأدوار التى شاهدها له ، لكنه لا يملك موهبة الإخراج وقدراته وأدائه ، فيختار مأساة الحلاج ، لكلمة الشبابة العربية بالزقاقين ، وهى التى اختارتها اللجنة الداخلية لتمثل بعرضها جامعة الأزهر ، اختارها بالقياس للعروض الهزيلة الأخرى ، يختار د محمد عمر متولى ، نص صلاحيات عبد الصبور الشعري ، ليهشم شاعرته ، ويقدم عليه رؤية من خارجها ، أقسم إنها الرؤية السليمة التى رأيتها أو التى سأراها لهذا النص ، رؤية ترى أن حلاج عبد الصبور يستحق القتل ، فقد أودت به إليه الأفكار السوداء !!! هكذا تغلب المسرحية على مقبها ، ويتقبل عبد الصبور فى قبره ، فيصبح الحلاج مدنا ، وقتله أبرياء ، ويسقط العمل كله متهرا بين تلك الرؤية المفضحة عليه ، والمعلقة علينا صوتها فيقبل رؤيتها للعرض ، وبين بنية العرض ذاته كالكاركر وصياغة نصية . ولا يبقى فى النهاية سوى المسرح على صورة إعادة النظر فى التعامل مع المسرح داخل جامعة الأزهر ، فنحن أحيى إليه والها ، دون أن نصبح المسألة مجرد تواجد بالوظيفة فقط .

سينما أو نهضة بالأمريكانى

وكيفان له طبيعة خاصة من حيث نوعية وطبيعة الدراسة به ، ولانتهاء الإحصاء الفكرى وتلايه ، وإرتباطه بالمؤسسات المشكلة لحركته ، تدخل الجامعة الأمريكية مشتركة هذا العام فى حركة المسرح بجمعها مصر ومسابقتها السنوية ، وهى المرة الثانية التى تتدخل فيها هذه المسابقة للمهرجانية . فقد اشتركت العام الماضى بعرض (الماكروبوس فى حكم الشعوب) وأتم بعرض (ثم هذا العام بعرض) مسيحا لنعته

العلاج والأفكار المستوردة

رغم أهمية اشتراك جامعة الأزهر بعرض مسرحى من مهرجان الجامعات للمسرح هذا العام ، وكل عام ، وقدرتها على تثبيت هذا الاشتراك ، فى مواجهة تحديات التخلل المحيطة بها ، وإلى أجبرت جامعات (علمانية) أخرى على التراجع وعدم التعبير عن نفسها مسرحيا مثل جامعتى المنيا وأسيوط ، إلا أن ذلك الاشتراك السنوى ، الذى نسمده به ونعصر عليه ، لا بد له من الترشيد والتوجيه الصحيح ،

تكاد نزع ونحن فى مفترق تقهيمتا لعروض المسرح الجامعية هذا العام ، أن المسرح فى الجامعة ، هو أيضا قد وصل إلى مفترق طرق ، بين الثبات على ما هو عليه ، تحبعا فى عروض تعتمد على الاختيار المشاؤلى للعرض ، والتفسير الزايع لها ، والتجسيد الإبهاري لأفكارها على خشبة المسرح ، استبدالها بالحصول على درج الجامعة أو تاع الجامعات فى المسابقة الختامية . وبين الحركة لصياغة مسرح يعبر عن قضايا ومهم هذا الجيل الشاب ، للوقت داخل مساحة انتقال من تلقينية التعليم ما قبل الجامعى ، وعليه الحياة بعد التعليم الجامعى ، فضلا عن توتر علاقته بالواقع الاجتماعي والفكرى المحيط به ، مما يتطلب - بالضرورة - صياغات مسرحية تختلف عن صياغات المسرح المسترسيب ، والمتحقق من خلال وزارة الثقافة أو الفرق التجارية ، ناهيك بالطبع عن الاجتهادات فى المسرح المعالى وعروض مراكز الشباب وغيرها .

هذه الصياغات المسرحية المختلفة تعبيراً فكرية وإيمانيا ، ما زالت العروض الجامعية عاجزة عن تحقيق تيار تجرسي متميز ، وواضح للعالم فيها ، يحكم حركتها على نفس الطريق التقليدى للمسرح الرسمى والتجاري ، يادرأك خاطئ ، أنه النموذج الذى يجب أن يتجننى ، إلى جانب أنه بالفعل هو النموذج الذى تعرف عليه ، عبر شاشات التلفزيون عاصفة الأسفاف الفنى ، والابتعاد الفكرى عن قضايا الواقع ومشاكله فى عروض المسرح التجاري المتفولة عبر أثيرها ، وأيضاً من خلال المسرح الرسمى عاشق الإبهار والبذخ المادى الثرى يغفل عجزاً حقيقياً فى التصديق لحركة الواقع والتكثف عن القوانين الموضوعية التى تحكمه ، والقيام بالدور الحقيقى للنل كمحرك للوعي والتغيير ، لكن لألسنا ، لا يعرف شبان سوى (حالة حب)



في العادلون

يدرك إراع بأن الموت في سبيل الفكرة هو الطريقة الوحيدة لتكون على مستوى الفكرة ، وهو الهدف الذي دعاه فريق العرض ، وصدر به برنامج ، وسار على نهج المخرج في صياغته لذلك العرض الجديد ، الذي سعى عبره لتأكيد أن الثورة الفلسطينية هي جزء أصيل من حركة الثورة العالمية ، وأن الحصار المحيط بها هو جزء من حصار تلك الثورة الأمل في كل زمان ومكان ، وقد استعتمد في الديكور الذي صممه ونفذته نغم الدويري ، خلفية أماسية (بانورامية خلفية) لوجود الثوار ومناقشتهم وإطلاقهم على العالم المحيط بهم ، وهي خلفية تتناثر عليها ظلال الموت ، مستوحاة من لوحة بيكاسو الشهيرة (الجرنیکا) - بالطبع مع الفارق الضخم بينها - مع وجود مباشر لخريطة فلسطين المحتلة على مائدة المناقشات ، لتأكيد على علاقة ما يحدث أمامنا بالفقصة الفلسطينية ، وهو الشيء الذي عاب الإعداد الجديد لياسر ماهر ، حيث جاءت الإشارة إلى القضية من خارج النص ، لا من داخله ، فضلا عن أن صياغته الإخراجية للعرض جاءت أقل من جودة إعداده للنص ، فبدت الحركة على المسرح أقيفة واحدة دائما ، إلى جانب عدم تدريبه لتحليله ، على الأداء غير الزائف ، في عرض يناقش قضية الوجود الآخر . للعرض الثوري ، وإن كان ذلك لا يلغي من ضرورة تحية هذا الاتجاه المصمود للمجموعة العرضية وفريقها ، في طرح القضايا الصعبة ، والجرأة في مناقشتها ، كما تشير إلى بروز طاقات جديدة لصعقني يوسف وطارق الدويري وشعبان حلمي ، وغيرهم لطفي تلك الفترة الفارقة عن أن تصبح شيئا متميزاً في الحياة المسرحية العالمية ، لومزجت الجرافة بالفهم الواسع بدورها بالتأنيص الصوت والحركي المطلوب حسب كل لحظة درامية .

شمون ودليلة

داخل مساحة مكانية ، صمم موجوداتها وإائل شاكر ، مجداً على المسرح ، عربة ملتصقة بالأرض يمد أن أفسدت عجلائها ، ترتفع فوقها قبة المسجد الأقصى ، ويحيط بن فيها وسوقها سور من الأسلاك الشائكة ، يفصل بينها وبينها ، ليضعنا شهداء على ما يحدث من خارجها . داخل تلك المساحة يصيغ هشام جمعة عرشه وشمشون ودليلة وللشاعر المسرحي الفلسطيني معين بسيسو ، مناقشا من خلاله قضية تلك الثورة المحاصرة داخل أرضها وخارجها أيضا : - متمتعا بحركة الواقع الفلسطيني في مواجهة الفانصب : شمشون المعصري ، تلك العصور المجهية بقوته ، مقابل هزلة الداخلين ، وسرقة الأرض ، وجعجة العرب الكلامية ، ونشأت الثوار تحت

للتسامح ، وفي مجال السينيما كتمساحة وثقافة ووسيلة اتصال جماهيرية في أيدي من هم ضد انتزاع ما يهوه ويهونه ، ومن ثم فإن دعوة الجامعة الأمريكية نيته في عرض لا يؤمن أصحابه به ، بدءاً من المخرج وعمود اللوزي عضو هيئة التدريس بالجامعة ، والذي صاغ إخراجها بشكل مدرسي ، وصولاً إلى مجموعة الممثلين به ، والذين قدموا صورة سياحية قضيتها الحقيقية ، وإن كان ذلك لا يلقى ويعد طاقات تمثيلية مثل إمام الياس ونجوى حسين وطريرس غالي وماجة بركات وعمر سليمان ، لكن الطاقات التمثيلية وحدها لا تصنع لنا مسرحياً جيداً .

العادلون في عين شمس

يختار للمخرج المجتهد ياسر ماهر نص البيركومو والعادلون ، ليمده ويخرجه ويصممه به عملاً جامعة عين شمس ، في محاولة شابة وطموحة لعرض الجانب الإنساني من القضية الفلسطينية ، فهو يختار نصاً سعى صاحبه لمناقشة قضية يتنازعها التمرد الإنساني ، من خلال موقف لمجموعة من الثوار - الروس في النص الأصل - يواجهون موقفاً عملياً ، يكشف عن علاقة فكرة الثورة بوسائلها ، هل يمكن للفكرة الثورية التي لا تستطيع أن تنقل أطفال الطاغية ، أن تستحق أن يقتل من أجلها الثوار ذلك الطاغية ؟ . ومن ثم يتردد الناظر في البداية عن تحقيق فكرة الخلاص من الطاغية بقتله ، لوجود أطفال معه ، لكنه يندم على تلك الفكرة في المرة الثانية ، ويسجن ، ويشق

لتعمان عاشور ، وهما عرضان يختارانه نصيهما من أعمال كاتبين متميزين في الحياة المسرحية المصرية ، وإربطها بحركة الواقع المصري في الستينات ، انشغل فيها نضال بالكشف عن الاحتلال الطبقى في حركة هذا الواقع ، بينما انشغل على سالم بالكشف عن الاحتلال الإداري فيه ، واختار الجامعة الأمريكية لبلين الكاتين اما بدل دالة واضحة على إدراكها للثور الهام لها ، وللمسرح في الكشف عن حركة الواقع ، سواء حدثت هذا الدور بأنه يعمل على توضيح آتياه الجامعة لجو الحياة الثقافية في القاهرة ، كما قال - والستر إيسلنك ، خرج المسرح بالجامعة ، أو كان لها دور اختراق آخر ، فإن العرضين يقرآن التسلل ل حول الاختيار ومنظور التقديس ، ويكشف عرض على سالم (بكالوريوس في حكم الشعوب) أن قضية العرض الأساسية هي السخيرة من الفساد الأفارقة الذين يجهلون ما هي الحياة الحكم ، ولا يفهمون الديمقراطية بنفسوها القسرية ، ومعامدا العملية الأوربية ، هذا دون التنازل عن الفكرة التي قام عليها الفصل الأول من نص على سالم ، والقاتلة بأن ثورة يوليو ما هي إلا انقلاب قام به تلامسة صغار في المدرسة العسكرية ، وأن كل خطوته صنعتها وحركتها العقلية الغربية ، تردباً لأوامر (ماينز كرواند) رجل المخابرات الأمريكي السابق في كتابه (لعبة الأمم) .

أما عرض هذا العام (سيات أوتنه) ، وهو ليس مجرد تعويض لتمام عاشور ، والبداعي في بداية الستينات ، أن تأميم صناعات السينا ، إنساقا مع الدعوات التي سادت المجتمع ونقلته وتعدك لتحقيق بعض الخطوات على الطريق نحو الاشتراكية ، ولكن ماذا يعني اليوم . . . ومن داخل الجامعة الأمريكية - أن تبرز دعوة



بيته ومصنعه وحياته الفردية ، متناسبا أو غافلا عن حقيقة علاقته بالمجتمع ودوره فيه ، بل ابوابه لمشعل الحرائق داخل بيته .

ولقد فجر هذا العرض قدرات مثليه وبخاصة أشرف عز الدين وعبر لوزي وعهد البكري وأيضا عز النوريس وياسمين عبد الهادي وسامي خاطر ، ومجموعة الكورس التي حركها العرض لتلعب دوراً تجسدياً وتعليقياً فكرياً وجالياً ، ساعده تشكيلها الاعتماد على صراع الأحمر والأبيض والأسود في ثياب مجموعة العرض بأكملها ، والتي صممتها ببساطة وذكاء بيه كامل ، متحركين داخل مساحة لم تزدهم بشيء ، مجرد مستويات قليلة في العمق ، تتناثر عليها بصفة مقاعد ، ثم مجموعة من المناضد الصغيرة تتجمع مشكلة منضدة كبرى في نهاية العارض ، وقد صمم الديكور أسامة عبد التواب ، تاركاً بذلك للمخرج مساحة فراحية كبرى منح فيها عرضه تشكيلات حركية بالغة الدلالة فكراً وجالياً .

ختاماً نكرر تلمسنا لوصول المسرح في جامتنا إلى مفترق طرق ، أحدهما يؤدي إلى السقوط في النمط السائد الزاغن بالقضايا ، الكتيكاه ، أماننا خاطبا فينا بالشعارات والأناشيد المتسحرة بالوطن ، والآخر مؤدي إلى التعبير الصادق عن نبض هذا الشباب ، واقتحامه للمجهول ، وتلمسه بجره فضياه ، والمذكر أن الفن هو التعبير الجميل عن الرؤية الصادقة لقضايا المجتمع ، وهو طريق أصعب من الأول ، لكنه المطلوب ، فمن سيحقق في المستقبل ذلك المطلوب ؟ في ظل تيارات متناوئة ومناع متشتر داخل جامعاتنا ؟ .



وفهم متميز للتجريب في المسرح الجماعي ، ابتعاداً عن النمط السائد خارجه ، والمقلد داخله يقدم فريق كلية آداب القاهرة ، عرضه المتميز « مشعل الحرائق » الذي استطاع أن يصعد به للمركز الأول على مستوى الجامعة ، والمركز الأول في المستوى الأول لجامعات مصر - وجاء في المركز الثالث بالمستوى الأول عرض جامعة طنطا « باطالع الشجرة » - لقد قدم عرض القاهرة فودجاً وأحيا مجاميع المسرح في الجامعة ، قدرة على صلاصة القضايا الحية دون زعيق أو ضجيج ، ووعي بفن المسرح ودور الحركة الإنسانية الجمالية داخله ، وإدراك أن التصدي لقضايا الواقع لا تبقى التعلق بسطحه ، وإنما الترجمة لإحماقه ، لذا فتمتعا بخثار نص ماسك فريش ، وبعده وبخرجه الشاب أحمد ختار ، في أول تجربة احترافية له ، تكشف عن موهبته الإخراجية المتميزة في الاختيار والاعداد والتفسير والصياغة على غشية المسرح ببساطة صميقة ، ويتحرك مدروس لثمليه ، يكشف به عن سلوك ذلك البورجوازي الفروي ، لتتصنح بشوره وجره داخل بيته ، تاركا للمجتمع حوله يتسلط ويمترق ، ما دام ذلك الحريق بعيداً عن

أهلام وشعارات مختلفة ، لكن رغم مرارة ما يحدث ، فهناك إيمان كامل بظهور دليلة عصرية ، فتاة فلسطينية بسيطة ، (ريم) قلب الثروة المتفجر الباحث عن طفل ضاع منها في زمن الخروج من يافا عتية ، لكنها تؤمن بأنها ستجد يوماً ، وسط الثورة كما تؤمن بأن حركة شمشون المرتعبة على سلفه ، هي دوار طاحون ، سيسقط حتماً يوماً ما به . . ومع طموح هذا العرض وببل أهداف مقدمه ، إلا أن مخرجه لم يستطع فك التداخل بين الرمز الشعري والرمز الدرامي على المسرح ، فضلا عن محاولته خلق حركة على المسرح ليست نابعة من (معنى) الكلمات ، بقدر ما هي تابعة - للصوره التشكيلية ، التي تضارفت مع الرمزية الشعرية لتزيد الأمر غموضاً ، وتقلل المعنى اللغوي بظلال تحجبه عن جمهوره ، هذا إلى جانب عدم قدرة الفريق الضخم من شباب العرض على القيام بدوره (التشكيل) داخل نسج العمل ، ولم تستطع الإمكانيات الشابة أن تبرز وسط عرض صائب بالدخيرة الحية ، باستثناء علاء الحريري وأن التركي ويفين خليفة .

للكاتبة (أونا إيس - فرمسور) . ويمتيز (سينج) بأزج كتاب هذه الحركة وأهمهم إذ أنه الوحيد بينهم الذي أنتج مسرحاً باقياً ، يطبق عملياً وبصورة درامية حياة التصورات والنظريات التي طرحها أبوهذه الحركة المسرحية الشاعر (وليام بطلينيس) .

لقد استطاع سينج أن يتوصل إلى روح المسرح الشعبي الحقيقي - المحلل / العالمي الدلالة - حين اكتشاف أن المسرح الواقعي الذي يتخذ مادته حياة البسطاء وصراعاتهم ويستوحى أنماطه ولغته من واقعهم لا يتناقض مع المسرح الشعري الذي ارتبط في النظرة الكلاسيكية والرومانسية مما بالتاريخ والأسطورة من ناحية ، وبالملك والأمرء والأبطال من ناحية أخرى ، وبالعلة التسمية عن لغة الحياة اليومية من ناحية ثالثة . لقد وجد سينج في لغة الفلاحين والصيادين الأيرلنديين لغة حية ، تحل في الصور والإيقاعات القسرية - بلها إلى التنميط والتسطيح والكليشيهات . واستطاع من خلال هذه اللغة ، أن يخلق مسرحاً واقعياً شعبياً - مسؤولاً كان أم يوكيديا .

إن معادلة الواقعية - الشعرية ، والمحلية - العالمية كانت الإنجاز الكبير الذي حققه سينج للمسرح الأيرلندي ، وهي معادلة جديرة بأن تأملها ويتأملها بكل من يطعم إلى خلق مسرح ذي هوية مسرحية خالصة ، لا تتنقل على نفسها في هالة الأثر . ومفتاح المعادلة هو تحويل الواقع المحلي في تفصيلاته وجوهراته إلى استعارة متكاملة ، لحققت دائم التكرار في وجدان البشرية . فإذا كان المسرح . الواقعي الصرف (الشري - التحليلي الزمعة) هو « تشبيه » في الواقع الخيالي (في زمان ومكان معينين) بغيره ويبرز طبيعته ، فإن المسرح الشعري الحق ليس مجرد مسرح اللغة الفصحى الأوزان والتاريخ والأسطورة - بل هو مسرح يحول الواقع الواقعي المعروض إلى استعارة شعرية ذات دلالات غنية يحول الواقع المحدود إلى صورة لاحتمال أبدي قائم في التجربة الإنسانية أو - إذا شئنا بدقة - في ذلك الجزء من التجربة الإنسانية الذي أسماء الكاتب الألماني أرنتست تسوللر « بالمحيط التراجيدي للوجود الإنساني » - ذلك المحيط الذي تحكمه مفارقة الحياة والموت - تلك المفارقة التي تظل دائماً أبداً خارج حدود الفعل الإنساني الإرادي الصرف - ويألف خارج حدود التحيزات المحلية والتاريخية .

لقد كان للمخرج الشاب « سيد خاطر » شديد الجراءة حين اختيار هذا النص العالمي البالغ الصعوبة ، ليقدمه في أول تجربة إخراجية له ، وهي جراءة تقبّل له على - فالمرشح مغامرة وهامة أولاً وأخيراً لصعوبة النص الذي اختاره سيد خاطر ، تمكن إلى حد كبير في تركيبه الموسيقية المرفقة في إيقاع التكثيف الشعري شديد الحساسية ، الذي يتطلب من المخرج

«واكيني البشري» من ديلين إلى ريسبي

د. نهاد صليحة

الروح القوية عن طريق الفن المسرحي ، وأن تجد القوة الحقيقية للمسرح الأيرلندي عن طريق العودة إلى الجذور ، وإلى واقع الحياة الشعبية في أنقى صورة ، بعيداً عن تقنيات وشكليات المسرح الأدبي المتدهور في القرن التاسع عشر ، فالتصيرت من روح الدواما الحقيقية في عصر ازدهارها ، وحقت للمعالة الصعبة بين المحلية والعالمية ، وحولت الواقع المحلي الشعبي الذي صورته في أدق تفصيلاته المعادية اليومية ، إلى أنماط استعارية شعرية ، تميز عن صلاحي وجوه الواقع الإنساني في كل زمان ومكان . والفقر الذي يربد أن يعرف المزيد عن هذه الحركة المسرحية يستطيع أن يرجع إلى كتاب دراسات في الأدب المسرحي للدكتور سمير سرحان أو إلى كتاب الحركة الدرامية الأيرلندية

وسط أمواج الضجيج وعدير الزحام في شارع رمسيس تقف جزيرة صغيرة إسمها مسرح الغرفة ، إذا التجأت إليها لتلك أمواج من نوع آخر ، وتودد في جنيات سميك وتلبك هدير البحر ، وحسبت نفسك لوحدة واحدة من سكان تلك الجزر الجميدة المتناثرة في المحيط قرب الشاطئ الغربي الأقصى لأيرلندة - جزر (أرلان) .

فسر الغرفة دائم التجدد والحيوية ، قد اختار أن يقدم لنا هذا الأسرع واحدة من أرق وأعنف المسرحيات العالمية ذات الفصل الواحد أيرلندي (جون ميلينجتون سينج) ، الذي يرتبط اسمه بالحركة المسرحية الأيرلندية في أوائل هذا القرن - تلك الحركة التي حاولت أن تبث





جهداً كبيراً لضبطه - وذلك رغم واقعية النص الشديد في تصوير الشخصيات والمكان . فالمرحلية تصور يوماً في حياة أسرة إيرلندية بسيطة من الصيادين ، الذين يعيشون بجوار البحر ويتعاملون معه يومياً ، وتربط حياتهم وأرزاقهم به على المستوى الواقعي ارتباطاً مصرياً . ولكن (سينج) يخلق موقفاً درامياً ، يكثف هذه العلاقة الواقعية ، بحيث تصبح علاقة الأسرة بالبحر استعارة مجسدة لعلاقة الإنسان بالقدر . والموقف الدرامي ، الذي ثبت منه للمرحلية ، يقوم على صراع بسيط وواضح بين الحياة المثقلة في الأم - واهية الحياة في الأسرة - وفي ابتئها ، وبين الموت مثقلاً في البحر الذي يمتلئ في أعماقه سعة من رجال هذه الأسرة ، أما الحدث الدرامي فهو حركة متوترة متصاعدة على طرفي الصراع ، تبدأ على المستوى الواقعي بالحرف من الموت ، وتنتهي بحدوثه ، وتبدأ على المستوى النفسي برفض الموت ومقاومته وتنتهي بقبوله . وحركة الحدث الدرامي تقضي في ثلاثة مراحل (أو حركات موسيقية متتالية) تعتمد على مبدأ التكرار مع توسيع حقل الدلالة وتنتهي بمفارقة جوهرها التصلب مع حركة الكون - التي هي حركة الأمواج المتلاطمة بين شاطئ الحياة والموت .

أما المرحلة الأولى من المسرحية ، فمعرض لنا القوى المتشبكة في الصراع وهي ١ - خيبة البقاء مثقلة في الأم التي تكمن في غرقتها ، تنبش بأمل عبوة أنبها ، الذي تناهست الشابات حول غرقه في الإبتين اللتين تمارسان الأنشطة اليومية العادية ، من نسج وطعم - تلك الأنشطة التي تضمن استمرار الإنسان . ٢ - قوة الموت مثقلة في البحر ، الذي ألقى بجثة إلى شاطئه بعيد في الشمال يتخوف الجميع من أن تكون جثة الإبن الغائب - ٣ - قوة الدين باعتباره عنصر تقين وتبشير وتفسير للحياة والموت ، وفق قوانين العبد (العلقب والزباب) كما يفهمها الإنسان ، وهذه القوة تتمثل في رجل الدين ، الذي تتحدث عنه الشقيقتان كثيراً في البداية ، ولكنه لا يظهر أبداً في المسرحية . أما النغمة الشعورية السائدة في هذا الجزء الأول فهي نغمة تتجارب بين الحزن والرجاء وتنتهي هذه الحركة بأن يتحقق الحزن وينتصر الرجاء - إذ تنقل إلى الأسرة ملابس الغريق وتذكر أنه الإبن الغائب . وهكذا تنتهي الحركة الأولى إلى تأكيد صراخ الموت والحياة بعيداً عن قوانين العبد المثقلة في الدين وإلى انتصار الموت . وفي الحركة الثانية تظهر الأم لتبدأ جولة جديدة في صراعها مع البحر ، إذ يصر الابن الوحيد البالي على ركوب البحر طلباً للثروة - أي لاستمرار الحياة - ويصر على أن يبقيه في البيت ، رغم تأكيد النص لابتئها أن الله لا يمكن أن يقسو عليها ويعرمها من الابن الوحيد الذي بقي لها . وفي هذه الحركة يكسب البحر دلالات جديدة إذ لا يظل قوة تمزيق فقط وإنما

تتأكد حقيقة قسوة عطشه أيضاً . والنغمة الشعورية التي تسود هذه المرحلة هي الثورة والاحتجاج . ولكن الاحتجاج لا ينفي إلى شيء إذ تنتهي هذه المرحلة من الحدث بأن يكسب البحر جولة أخرى حين يعود بعض الصيادين حاملين جثة الابن الثاني الذي غرق على شاطئه - حين اصطلمت سفينة بأحد الصخور .

أما الحركة الثالثة والتهائية ، فتبدأ بالحزن المصعب ، الذي ينفي إلى يأس قاطع ، ثم إلى مصالحة وتقبل هادئ ، وتنتهي باستمرار الحياة مثقلة في الأنشطة الإنسانية البسيطة من نسج ملابس وطهو طعام - أنشطة البقاء . وفي هذه الحركة تترك الأم باعتبارها رمزاً للحياة ، أن الموت ليس عقوبة يمكن درؤها بالصلاة ، أو أن تدور عليها إذا أصابت برياً لم يرتكب إثماً - بل هو جزء لا يتجزأ من الحياة ، ينبغي أن تقبله دون خوف أو ثروة أو رجاء أو تبرير أخلاقي أو عقاب . وتتجسد هذا القبول حين يتحد الماء المقدس الذي تنثره الأم على جثة ابنتها بماه البحر الذي يبلله .

وقد وفق سيد خاطر ، بالتعاون مع مصممة الديكور « وفاة سليم » إلى ترجمة هذا النص الصعب البسيط إلى أن واحد في رؤية تشكيلية ناطقة لا يعيبها سوى بعض الملاحظات التي حاول المخرج أن يعالجها في العروض التالية مثل لون القرن الأبيض ومكحة الورق للقرن الفكاكية . ولكنها حتى في العروض الأولى كانت هناك بسطة سرعان ما ذاتت في ثناء الرؤية العامة الجيدة التي تقوم على مبدأ المفارقات اللونية الحادة لإبراز مفارقات النص . فجدران الغرفة السوداء التي تناثر عليها شبك الصيد البيضاء جنباً إلى جنب مع ألواح الخشب البيضاء التي استحضرتها الأم لتصنع تابوتاً لابنها الغريق والتي استندت

إلى الحوائط إلى جانب شماعة الملابس العادية ، التي تحمل ملابس يضاء وجرها وسوداء خلقت مفارقة لونية واضحة ، أكدت مفارقة الحياة والموت في النص . كذلك ساعد التزلزلي البدوي والقرن والأثاث الخشبي البسيط والسلال المتناثرة على الإيحاء بالإطار الواقعي للحدث الدرامي دون إغفال البعد الاستعاري . وكان لاستخدام هدير البحر بصورة دائمة - ينجت ثم يعلو ليخفت مرة أخرى - كخلفية سمعية للأحداث أثر فعال في تأكيد وجود البحر الدائم داخل المنزل الصغير كقوة أساسية في الصراع ، فكان مثل القس الذي لا يظهر أبداً غالباً حاضراً داخل البيت الريفي طول العرض . وأبرز سيد خاطر بكذاه حساس ، الألوان الثلاثة التي يلبس عليها سينج في تسجيح المسرحية اللغوي - وهي الأسود والأحمر والرمادي ، فالأسود هو الموت ورواء الأم وجدران الحجر ، والأحمر هو لون الحياة ونزار القرن ولون الفرس التي سيجيها الابن للارتقاء في القبول الجديد ، وهو لون غيوب التسجح على التزلزلي البدوي . والرمادي هو لون البحر الجديد وقميص الابن الضائع وشال الأم وشعرها . ثم أضاف سيد خاطر لمسة ذكية من عندته لتأكيد مفارقة الحياة والموت حين غطي جثة الابن في الحركة الثالثة من المسرحية بوشاح أحمر قاني ، بينما كانت الأم تنثر عليه الماء المقدس كرمز للمصالحة - أو قبول مفارقة الحياة والموت .

واستعان سيد خاطر و شباب مسرح الغرفة المخلص الواحد فأكدت « عابدة فهمي » موهبتها الأصيلة التي تؤهلها لأن تصبح بصوتها وصحوصها المسرحي القوي مسيحة أيوب المستقبل وشارك الجميع - نبيلة حسن ونجاة على جمال فنيهم وعادل على وعواطف عبه - في تقديم عرض جيد سلس دون إبهار أو مبالغات أدائية .



الثلاث ورقات والجسد المرتقب

ناضل الأسود

الشخص المسرحية ، فإن الحدث المسرحي لديه أيضا هو حدث بالغ القصر مثل شهقة الهواء أو خبطة القلب والتماع الشهاب . لكنه حدث بالغ الكثافة شديد التركيز حتى صار مثل قطرة العسل التي كانت في الأصل رحيقا لعشرات الورد والأزهار . غير أن ذلك النبع المتداخل من البناء المسرحي والذي يعتمد على عشرات المستعديات والمراجع والذكريات وكذا الأعلام والتفصيلات . . إلخ ، والذي يمكن بالطبع - مكابها ومشقة - حقيقة وصية - لابد أن يكون قد عانها وعلى منها المؤلف من قبل أن يبدأ حتى في الكتابة . وهي معاناة تتعكس بشكل تلقائي وبإشرا على نفسية المشاهد - وما هو الثمن - والمقابل - الذي يشتري به التلقي متعة مشاهدة العرض فلا يوجد مكان في مسارح اليوم للملك لمشاهد الجاني ولا للمؤلف صاحب العطايا والنعيم ، وعلى المشاهد أن يكابد نفس القدر من المشقة والانفعال أثناء قبله بدوره الضروري في عملية التلقي . فالفهم والإدراك من جانب هو الطرف الأخر والمكمل لكل عملية تواصل . ورغم القصر البالغ لذلك الحدث المسرحي عند الفنان (راقت الدويري) فإنه حدث مركب من عشرات ورما مشات اللحظات النفسية والشعورية .

فهو يلجأ إلى تكسير الزمن جذافات وشطبا متناهية الصغر - من التوالى والمصطفات القلقة - والمشجونة بالكوابيس والأحلام والمتخيرة بالأمل والمفاجيس . وهذه اللحظات لا تتظم في سياق متوال - كما نعرف من العرض - ولكنها تشرى على عقل ووجدان الشخصية . وهي تتداخل وتتزاخم بعضها من فوق بعض . ويجتمك سياق إنزلاقها إلى عقل الشخصية وتطورها إلى حين المساحة المسرحية تلك اللحظة الشعرية المناسبة فقط .

وهذا التوالى في سياق الأحداث أشبه ما يكون بطريقة تيار الوعي في الرواية . أو مثل وسيلة المونتاج السينمائي في ربط وتركيب المشاهد السينمائية على الشاشة .

وأحدث هذا القدر من التركيب والعياغة والتفتيح تجعل من النص المسرحي أشبه ببطاقات جيولوجية تترامق من فوق بعضها . ومن طبيعة هذا التراكم أن ينشأ لدى المتلقي حالة شعورية ومزاجا نفسيا أو مناعيا عاما . فهو مسرح حالة أو جويا كما يكون مسرح حدث وفعل . وهذا النوع من المسرح يتطرق وعيا شديد التمرس وقدرًا عاليًا من التكيف الحركي من جانب المؤلف . فلك أن (الأرملة) داخل العمل المسرحي لا تنشأ من خلال صراع الشخصيات أو تناقض وتعارض إراداتها ، ولكنها أرملة داخلية على مستوى الإدر . والفاعل . ويتم التعرف عليها واكتشافها بواسطة الشخصية نفسها . ومن أعماقها الدفينة تنطق مفردات

فوق وروسهم من السها . وهو أيضا لإياتي إليهم عرضا أو مفاجئا مثل صدقة عمية . ولكنه خلاص داخل كامن على مستوى الشخصية . وهو يتبرسم وينمو من طيات النفس ، ويتخلى من بين أرقام الشخصيات المسرحية ذاتها . وهو خلاص شخصي وذاتي على مستوى أطراف الصراع وقوى الفعل ورد الفعل . ولذلك فإن مسرح الدويري يتم عانة بالبساطة وهذه البساطة تلخص حول بساطة الشكل وبساطة الشخصيات - حيث يصبح الكون بمشكلاته - على ترونها - والعالم بأسره بكل ما يصطرح فيه من تضاديات وتفاعلات ومومم هتزللا ومركزا في زوايين من البشر فقط . أو يمثل بأقل عدد ممكن من الشخصوس من تحمل عمل اكتشافها صبه الصراع والعمية المسرحية . ذلك أن مشكلة الشخصية المسرحية لدى (الدويري) - من خلال أفعالها وكذا اتعالاتها لا تتحدد من خلال شبكة الرواق الخارجي المعاشي والباشرف فقط . بل أنها تعاق كذلك من داخلها ومن خلال ما يدور بعقل وتفكير ومشاعر تلك الشخصية بقدر ما تستطيع أن تعكس لنا من موم . فهي إذن شخصية تعاق بأكثر مما تفعل وترد بقدر ما تفعل ورما بأكثر مما يتوقع منها .

ومن هنا يكون المخاض الطويل وحالة الحمل المستمر والأيدي . وإذا كانت رؤية العالم لدى (الدويري) تهتزل في أقل عدد ممكن من

في فترة من الوقت - هي بالحساب - خارج نطاق الزمن ، وفوق رقعة مكابه - من الفناء المسرحي لا تظله سوى السماوات الغل مينة فيها ألوات الأصاهه المسرحية وكأنها مثل شمسو أفلة ونجمات خافية ، أضناها طول المسير . يقدم الفنان (راقت الدويري) لعبه المسرحية الجديده (الثلاث ورقات) . وهو العرض الحالي لمسرح الطليعة ، والذي رغم كل المعوقات والمشكلات مازال قادرا وبإصرار على مواصلة النفس والبقاء حتى الآن على قيد الحياة ، بفضل شريان يتند من الفنان (مسير العصفوري) إلى كل فنان ذلك المسرح العنيد . وهو شريان يتدفق باليقية البالية من روح التمرد والمقاومة . وانفذا لذلك الموت المتهدي والبطيء ، والذي شمل جوانب كثيرة من حياتنا الثقافية والفنية .

وحيث يقدم المخرج المؤلف (راقت الدويري) - والذي أمتنا من قبل بولادة متعصرة وقطة بسبعة أرواح وغيرها - مقنعا الصعاب متخطيا المشكلات . وهو يعود مرة أخرى بحثا عن ميلاد جديد ومرقب ، وولادة مأمولة طال انتظارها حتى باتت تلك الانتظار ثقيلًا وبطيئًا . وكأنه انتظر لن لا يأتي أبدا .

وحي لا تتمتع في الحكم بالقول المسرع . انخلاص الحقيقى وللمرتقب لدى لابل (الدويري) لا يأتي إليهم كحل مسرعى يسقط

المشكلة . وهي تبرز بالحال حيناً وتختفي أو تنواري أحياناً أخرى .

وهي أيضاً مشكلة مزمنة ومتحدة لدى الشخصية من قبل حتى أن يبدأ العرض . حيث تلاخذه أن (عروس) الفنان لطفي ليب قد رمى بالقفاز في رسوهِ الشاهدين مثل اللوحة الأولى لدخوله إلى حيز العرض المسرحي وبعد أن مهدته له الموسيقى وإعلام الفاعة والصراخ والفكر والذي يأتي من امرأة في الكواليس ترجع بالآمر للمخاض .

وحيث تأتي كلماته حزينة وآسيابة لتشكيل طبقة الجواب على المصراحت المتتالية لزوجه (عروسه) « ميلاد .. موت .. حياة .. » حديث خرافة يأس عروس .. « فالأب (عروس) انتظر طويلاً أن تنجب له زوجة طفل صغير أنتى أن يطلق عليه (عروس) » وهو انتظار شاق وطويل بعد أن تكسر حل (عروسه) وتناقب عليها الأجهاض . ومن ثم فازرو يتيق أن يكون الطفل المرصود ذكراً . وهكذا نصبح شخصية (عروس) الأب حكوماً عليها سلفاً ومن قبل بداية العرض بأن تظل هكذا أسيرة لتلك الهومو الطامحة والمشكلات المربكة . وهي تحاول أن تخلق أو تدير لكن الجناح مهيب والأحلام مجففة فلا فرار من ذلك القدر الملبب دون رحمة والغشوم دون هودة . ويصبح موقف (عروس) الأب تعبيراً من حالة طفله المربك الذي توفى ميلاده فهو (لا هو نازل ولا هو طالع ..) وكأنه يحكم على مثل والده . رويلاً إلى حين — أن يظل معلقاً في أحشاء أمه إلى حين الطير في حالة حمل مزمن . لكن ذلك الحمل الطويل له أيضاً تبعاته الثقيلة وئمة الفراح . فالأم يتهددها خطر الموت من جراء ذلك الأجهاض المستمر والتزيف الذي لا ينقطع . كما أن الانتظار الطويل والمضي لتلك اللحظة الزائلة والتي سوف تعيد البسمة والفتحة إلى قلب الأب . وتنتهي ليله الطويل وعذابه الدائم فإن تأجيل حدوثها في كل مرة يستنزف رصيد العمر ويتآكل معه كل قدرات الجسد والاحتمال كما أنه كثيراً ما يدفعه اليأس من حدوث ميلاد جديد . إلى حالة الشك في أن يكون حنيناً أو هلجواً أو يكون قد استشرى بأرواحه مرض ما . رغم أنه حل قدومه « يبدو ويجهش في الحلق حتى يتأكد من قرب إتيانها » .

« العجين » . وهو يفتي عن نفسه أي مقنة ، دفاعاً عن نفسه أي قصور الفلاسير بأربع عجالات . والمرتبة طيات .. طيات .. وتحت الحلفاء فيه حركات .. الخ .

وما بين الانتظار المرقق ، والميلاد المرتقب والمفرح المربح من تكرار الأجهاض والحمل الكاذب يستمر التزيف دون توقف حتى تهدد الحياة نفسها . ويصل شريط الأحداث إلى محطة الهبائية . وهكذا نستطيع أن نرصد العرض المسرحي لدى (الدويري) بشكل عام في شريط

يمتد طويلاً ما بين أبرز أو أخير عطينين يمر بها الإنسان وأعزها ميلاد أو (الولادة) ثم الموت بل لا نغالي إذا قلنا أنها أكثر حقيقتين في الوجود يتصفان بالثبات والشمولية ، مثل النواميس الكونية أو قوانين الأفلاك .

وليس معنى ذلك أن مسرح (الدويري) تكسو الكآبة وتقتله الاستكانة لعند عالم غشوم . أو الاستسلام الموهوم لمقادير الأمور . فربما كانت النظرة المتعجلة والطارئة المسرع في إصدار الأحكام هو ما يبري ذلك الانطباع المشائم . غير أن نص (الدويري) ذا البناء التراكبي وطبقات متتالية تازم المتفرج وتلج عليه أن يعاود القراءة مرة تلو المرة . حتى يصل إلى جوهر العمل الفني من خلال تحميد تركيبة القدرات الدالة داخل النص .

فالأجهاض المتكرر ، رغم ما يسببه من ألم وحزن ، وما يعينه من حالة فشل وإحباط . فهو أيضاً الدلالة المؤكدة على تكرار المحاولة واستمرار عملية الإخصاب والإصرار على الحمل . أي أن القصة الإيجابية في اتجاه التثبيت بالحياة والتجدد مثل روح حويليه ما زالت تفيض بالأمل . كما أن القدرة على العطاء ما زالت تحفظ في الأخرى بخصوصيتها وجوهرتها . وإن لم تكن في اتجاه التطور الخلاقي والبناء من أجل سعادته وغير الجميع .

فهي على الأقل ما زالت تمسك بقبضتها القوية الشجاعة كي تصارع من أجل أرادة البقاء في انتظار الميلاد والتجدد . وتلك الرغبة الشبوية والصامدة من أجل حب الحياة والتجدد ، لا يوازيه سوى رغبة البيث من خلال حمل جديد .. وبالطبع فإن الحمل لا يتأتى من فراغ . بل هو محصلة طبيعية لتلك الفناء المحملي الذي لا ينشد سوى تراثهم الحب ولا يعرف سواها . رغم (كل الحراب والدمار وتوقيع البيوم) ورغم (لمجاري الطافقه . والسكن في البندوم) وهو ما يبرهن عنه كل من عروس وزوجته عروسه بكلمات الحوار . بل قد يصل الأمر في بعض الأحيان — عندما تتجزر الملاحظات بين البشر وتقلب فيها بهمم كل وسيلة تواصل — أن يتشد كل فرد أو أنه اضطلع بمهمة الحمل والولادة . حيث يصبح الحمل ذاتياً ومتفرداً . فلكم فني (عروس) لو أنه استطاع أن يحمل في بطنه وليداً صغيراً يرد إليه رقيق الحياة . وكما يأمل (عروس) لو أنه حادو شخصياً وتكون له نفسه رويداً رويداً ثم انزلق راجعاً إلى رحم أمه وصار جينياً في أحشائها حتى يعود مرة من خلال ميلاد جديد وأمل متفتح بالحياة .

غير أن الكشف عن هذه الأعماق والإبعاد داخل النص ومن ثم إيجاد الصورة المكنى عنها من خلال دلالات هذه العناصر . قد يعظم أحياناً يهض المقيات . والبعض منها يأتي من النص ذاته والجزء الآخر ينشأ من أسلوب

العرض . ذلك أن انفعال الكاتب بقضية الوطن والظروف المحيطة به تجعله أحياناً متناقضاً خلف هوم أباطهم كرد فعل لحالة القصور والعجز . ولأن انفعال الكاتب صادق ومتعبر فإن حوار أباطه تنويع أحيانا روح المباشرة وكما يصبح جيلاً أو أباطه اختزنوا كل تلك الهومو ولم يفرجوها في شكل متسرع وتبعي . وإن تحولت بداهتهم إلى قوة غضب . راداة رفض وتمرد . ولعل الصعوبة الأخرى التي لميل يلائم من نحب (الدويري) وتحرص عليه في عطاء مستمر أن تنشر إليها في قليل من التفصيل . وهو تساؤل ينشأ من شكل وطريقة استغلال الفضاء المسرحي وكيفية ترغيب الأدوات والاكسسوار . ولعل أول ما يتبادر إلى الذهن تساؤل ما مدى اتصال أو انفصال بديكور مسرحية (الثلاث ورفات) والمكون من حوائط ثلاثة الصفات عليها رسوم مجريدية تتناسب بالتأكد جوهرنا الداعي والمواجس والأحلام والمستدعات . غير أن السؤال يظل ملماً عندما يرى المتفرج ثلاثة بوابات تفضي إلى الكواليس وهي بوابات حقيقية في طريقة تصميمها وكذا فيها تستخدم من أجله . وفوق البواب الوسطى توجد ساحة بدولية تنتمي إلى عالم الواقع هي أيضاً . وعلى ضفتي الباب الأوسط يوجد الأرواح يوجد تحت بازل لسيدة تحمل طفل في شكل حورية وفيقة فراخ المسرح به أدوات مسرحية حقيقية وواقعية لعل منها ما يثير الدهشة مثل وجود جهاز فيديو يحفظ ساعته الرقمية الإصدار في كل ثانية وكذا لافتة كبيرة باسم مستشفى أطليتك للولادة . وكلها أشياء من شأنها أن تفرض مناخاً طبيعياً وأداء له نفس الدقيق . وهي قد لا تتألم أو تستجيب مع تسبيح التراكم المسرحي الذي تصطرع له الأحلام والمواجس والذكريات والتي تدور بالقطع داخل غيلة عروس كما أنها أيضاً تشكل تباعداً مع ظهور تلك الكائنات الخرافية الثلاثة والتي حضرت لكي تنص دماء عروس وهي لا تنفخ مع طبيعة استخدام الأتمة .

لكن مع هذه الصعوبات وبالرغم منها فسوف يظل العرض المسرحي الثلاث ورفات شاهداً لحقيقة (الدويري) والتمكن والصدق والسرح الطليعي بأنه ما يزال ينضج بالعطاء وروح التمرد وأن فضاءات الفن عند الدويري لن يهت ، ومن حق الفنان لطفي ليب أن يوزع لحظوة جديدة بلذك الأمل المميز . أما الفات (ليل صابونجي) والتي امتعت أجيالاً بأدوارها مع بابا شارو فإنها ما زالت تحمل نفس شملة الترهيع والتلقائية والزبية في النجاح .

وقد يساهم المشاهدات وطيفة جزء من الديكور وبعض التسهيلات الأكسسوار والتي تظل ثابتة طوال فترة العرض مثلة لكعب وبض الأرواق المرققة هو فقط جلوس عروس عليها لمدة نصف دقيقة من أجل توقيع وثيقة استسلامه إلى يمكن التمثيل التراجيدي أن يغني عنها ؟

سليمان الحلبي

هازم شحاتة

طرحه المهندس - صديق كليبر في الفصل الأول، قبل نفيه إلى السويس، وهو أن عزل الشعب من سلاحه لا يعنى عزله مقاومته. وبالتالي يفرغ النص وفعل سليمان الحلبي من الملحمية، لأنه طرح أيضا عدم ضرورة قتل الطاغية، حيث أنه لا بشكل حلا... كما أثبت التاريخ المصري بالأحداث التالية لهذا الفعل، وأن الحملة الفرنسية رحلت عن مصر لأسباب تاريخية خاصة بفرنسا، وبالتالي لم يكن القتل هو السبب الرئيسى لانهاء الحملة الفرنسية، هكذا يمدحنا التاريخ طوال مسلسل الاغتيالات السياسية منذ (١٨٠٠) وحتى (١٩٨١). هذا على مستوى رؤية العرض، وإن كان من الواضح أن هناك جهداً مبهولاً على المستوى التلقى، فقد غير أحمد حمدي عن تعبير شخصية سليمان الحلبي في جميع تطوراتها النفسية، وأبان عن مقدرة فنية عالية خاصة في مشهد الأتمة، وفي حوار مع الراوى ولى لقائه بأصدقائه المثقفين المصريين كما قدم العرض مفهوماً جيداً لدور وظيفة الديكور وعلاقته بشكل العرض، وبين قوسين نقول، إن إمكانيات الممثلين تبرز بمروءات جيدة، وبخاصة إمكانيات الممثلين اللذين لعبا دورى الجندين الفرنسيين.



محمد سمير هنسى

رفع أن هناك الكثير مما يمكن أن يقال عن عرض مجنون ليل الذى قدمه أخيراً المسرح القومى من إخراج الأستاذ عادل هاشم..

أغنى عصور الصراع داخل الحدث الفنى/ التاريخى، حيث تضافرت الأقوال واختلف المؤرخون حول شخصية سليمان الحلبي، هل هو شخص متوتر أم هو صاحب رؤية قومية، كما طرحها النص في جملة واحدة، أثناء لقائه بالشيخ الشرقاوى وكل العرب إخوة. ولقد طرح النص/ العرض هذا الاختلاف دون أن يتخذ منه موقفاً فنياً، ذلك أن الاتيأس جاء من داخل الشخصية نفسها، وبالتالي وصل ذلك للمتلقى كما وصله من خلال كتب التاريخ.

من الانطباع الذى وقع فيها العرض، أنه لم يقدم المعلنين للتوازيين اللذين طرحها النص، تأكيداً أن «رد الفعل» الذى يلاقه «فعل» القمع، هو حتمية منطقية على مستوى التاريخ، دون أن يكون هناك أى احتكاك وشخصى على مستوى الحدث بين الحاكم والمحكوم، فسليمان الحلبي لم يقتل قائد الترك الذى قتل أباه سليمان في حب لأنه كما يقول للراوى «لا يضل انتقاماً»، إذن فالقتل هنا يجرى على المستوى الأيديولوجى للشخصية [الأيديولوجيا هنا تعنى النسق المعرفى للفرد الاجتماعى في زمان ومكان محددين]، دون أية دوافع أو تدخلات نفسية في تحديد مسار الفعل... فالعلمان التوازيان اللذان قدمهما النص، يؤكدان هذه الرؤية، ولكن المخرج لم يتم تأكيد هذه الرؤية بشكل الكافى...

من الانطباع البارزة لهذا العرض هو فهم المخرج لشخصية سليمان الحلبي على أنها شخصية ملحمية، تأكيد ذلك من خلال الحركة وعلاقة الممثل بالديكور وعناصر الإضاءة ودورها في التأكيد وإبراز سمات الشخصية، وبذلك ضرب المفهوم الذى يقوم عليه النص، والذى تأكد من خلال المشهد قبل الأخير، بين سليمان الحلبي والراوى وبين كليبر والراوى، هذا المشهد الذى يبلى فلسفة المعلنين، عالم الدكتاتورية وعالم الحكوميين، وأن الفيلسوف بالضرورة متعارضتان. هذا التعارض الذى

عندما يتصدى المخرج إلى عمل مسرحى تم تنفيذه من قبل، ثم يعد خلقه مرة أخرى، فإنه بالضرورة يريد أن يعرض رؤية مختلفة وأن يقول شيئاً لم يقله العرض الأول.

هذا ما تصورت عندما ذهبت لمشاهدة عرض (سليمان الحلبي)، الذى قدمته فرقة المتصورة للمخرج معروف الأسبوطى، هل مسرح السامر لمدة يومين في إطار احتفالات البويسل الذهبى للمسرح القومى. ربما لأن هذه المسرحية قدمها المسرح [المحتفل به] في موسم ١٩٦٦/٦٥ - ولكن هذا التصور انتهى تماماً بعد العرض وبقي فقط الناعبة!

المسرحية تطرح على نقاش البحث، فكرة الديكتاتورية والقمع العسكرية، وما يؤدى إليه من عنف مواز له - فالعنف لا يؤد إلى العنف - وذلك من خلال الأحداث التى وقعت في القاهرة إبان حكم كليبر لها، ومقتله على يد سليمان الحلبي... ولقد تردد النص كثيراً أمام طرح فكرة العنف المتقابل، ومن خلال كورس/ راوى قام بتناقض القاتل أو المقتول فيل المشهد الختامى، تكشف أن الراوى لا يقر فكرة القتل ويصمها لسليمان الحلبي وسدده، والذى قام بدفاع أخلاقى أمام الراوى فيقرر أن قتله لكليبر كان - أو سيكون - لأن هذا هو الحق، وليس هناك أى شبهة وقومية في هذا العمل، هذا البعد الذى أكده النص في الفصل الأول، حينما حكى سليمان لنزيله ما كانه الأزهر، عن الحكم الذى رأى فيه نفسه قاضياً وكليبر منها، ولكن - في نفس الوقت - أكد النص على اختيار القتل كأداة وحيدة للنضال ضد القمع العسكرية وذلك من خلال مناقشة سليمان مع أصداقائه - متفقى المعصر - لعدم جدوى المنشورات وأن قتل العسكر هو الحل الوحيد، وكذلك مناقشة الشيخ الشرقاوى..

بين هذين المحورين تأسست رؤية الكاتب، ووقع في شراكة مخرج العرض، دون أن يقدم تفسيراً لهذا البعد الذى تصور أنه من

بدا من الديكور في المظهر الواحد الذي أصر المخرج على استخفافه مضيقاً على من، شئنا فيه مجموعته في تشكيل واحد . مروراً باختياره لمن يلعبون الأدوار وعلى رأسهم يسلطه المفعلة داليا . وبخطه إضائيها أصابها التلويح أحياناً - خاصة في مشهد الثبر - والتي جانبها أحياناً حتى كنا نسمع للمتلين دون أن نراهم .

وانتهت برؤية المخرج ذاتها . وإضافتها أو انتفاصها من العرض . رغم ذلك . . . فاستأثرت هنا فقط النغمة الأخيرة لأنها قشها . . . ولن أعجز عن باقي النغمة إلا لأنني بعد أن تجلوزت فترة ما بعد العرض . وصلت إلى أنه كان من الممكن أن نجيب جميعاً بالعرض لو لم يقدم باسم المسرح الخبيث . وعلى غيبيته . وفي يومه الذهبي . بل وكان من الممكن أن نراه كأحد مرضى فرق الهواء الجيدة .

لكن إصراري على تناول النغمة الأخيرة يرتبط من وجهة نظري بإشراقة لغوية عامة أكثر عظورة . ولبناداً من البداية . يقول للمخرج في كلمته التي يقدم بها عمله :

« جنون ليل جزء من التراث المصري عزيز علينا جميعاً . . . يثيرنا أصل الذكريات »

هنا حيث الضمر ملك . . . ولقد حاولت جاداً . . . أن أجيب على سؤال طلال شعلقي أثناء عمل . . . وهو من أي شيء يوت ليس ؟ أنا لا أعتقد مطلقاً أنه مات حزناً ولوعة على موت ليل . . . ولكن هناك من أماته . . . هذا كان زماماً . . . أن أضم العمل في إطار التاريخي . . . صدر الدولة الأموية حيث انتقلت الخلافة الإسلامية بكل ثقافتها وأصنافها من الحجاز وتحولت إلى ملك دنيوي في دمشق .

هذا ما قاله وكتبه المخرج . . . فماذا فعل . . . ؟ بدأ العمل . . . وقبل رفيع الستار . . . يأتيه الحلو الذي يعرب فيها عن شوقه لأهل البيت الذي أتى المشهد الأول الذي يجتمع فيه شبان المشربة ويتألف في سحر ليل نجد أن « منازل » ويرتدي ملابس مميزة ومختلفة عن الباقين هي أقرب إلى ملابس العسكري . . . وهو صامت . . . مبتعد . . . يربب . . . ثم يتفحص فجأة مع موسيقى « ترقيب وتولع » وينتدب مسترخياً وشافته ليفتر غارساً خنجراً في أرض المسرح . . . وتذكر أن سبب هذا كله هو فكر أحد المثامين عليه للحميين ويأتي بيت أهل البيت .

ويتكرر هذا طوال العرض . كلما ذكر الحسين . أو الشيعة . يتصاعد اللحن « والشرب » ويقتصر من الظلام هذا العنصر . يربب ويتصمم . . . وفي مشهد النهاية - مشهد الخلف ليل - يقفز هذا الممثل ليعطى قيساً من الحلف ويربب بيتاً نرى أن قيساً الذي كنا قد علمنا أن قلبه أو أحد أجزائه لم يكن تحتلها ليل . نعل الأكل يميل إلى الحسين يوت على قبر ليل .

هناك صراع إذن بين من هم مع المعلومات . وبين من هم مع الأمويين . ومنازل عسى الأمويين . يقتل قيساً مشايخ العلويين .

قيس إذن متناضل . . . وهو يتشكك اعتباراً سياسياً حتى تكتم سلطة إرهابية صوته الذي ملا اليد كلها بالقصائد السياسية المنهية . لكن سيفت أمام انتفاخه بهذه المقولة أن قيساً ملا البيت على الأقل في العمل الذي رأيته - وأن بقصائد شق وزغل وآلم من تبايع الحوى . وأن أي سلطة كهذه مستقل كل من يمنعه باعتباره عصره للناس عن التفكير في أي شيء سوى غرامه وفراهمه وحشقه وعشقهم !

وحتى إذا حاولنا أن نتبع الفكرة ونجرها بجماعة لمخرج العرض . فنستف أمثمتا بعض المواقف التي وضعها المخرج نفسه : فننازل يقول لنا إنه يكره قيساً لأنه يغار منه ، فقيس أشعر منه ، وقيس فلان يقلب ليل التي يرواها منازل .

هي إذن قضية شخصية لا سياسية حتى لو كان منازل يعمل بالسياسة . والمخرج يقدم لنا قيساً طوال العرض صاحب قضية واحدة . . . هي قلب ليل . وهذا واحد هو زواجه منها .

وهو يقدم لنا طوال العرض أبعد ما يكون عن صاحب الرأي الملائع عنه ، فهو مرضى حليل ، يكي المهر والجوى ، ويشكو للصح والجبل من أن الصد والجحان . وهو أضعف حتى من أن يدافع عن قضيته وعن حبه حيناً أهدره الملك ، وهو حتى أضعف من أن يدافع عن حبه سوى بأسلحة البكاء والإغصاء . وحتى في لحظة قتله . . . كان أداءه وتعبيراً وإيقاعاً - على شفا الموت . . . بل كان يقول لصديقه « زياد » أقوم . . . هات قدما أقوم . . . اعطني ثياباً وزيادة في إقتناعه بضيف : أما ترائي عطفاً . . . مهذا .

أهذا شخص يقتل ؟ وفي هذه اللحظة التي هو فيها يوت ؟ . . . ثم نجد أكبر عوائق المخرج لإبتلاعنا رؤيته ، وهو : اضطرابها قشها . فنحن نعرف أن الرؤيا لا تتجزأ ، والعمل الذي يعتمد على اغتيال البطل سياسياً ، لا يمكن بذاهة أن تستخدم فيه خطة إضامة وسرقة وطريقة أداء رومانسية . فلها يتطلبه هنا . . . يتناوض مع ذلك .

لكن ألا يمكن أن يكون حوار العنصر ومضمونه « الرومانسي » هو الذي يفرض هذه الحقة ؟

سبقرتنا هذا السؤال إلى القضية الأخطر الأعم وهي :

إلى أي حد يمكن للمخرج أن يفرض رؤيته على النص ؟ . . .

أنا خصصنا مع الرأي القائل بأن المخرج هو صاحب العرض (في مقابل المؤلف صاحب النص) . وفي عصر تعدد فيه الفنانين المتخصصين الذين يشترك في إبداع العرض المسرحي ديكتورا وإضامة ونصاً وأداء ، صراع المخرج بالضرورة ماسترو وهؤلاء المبدعين ، وصراع بالضرورة مؤلف العرض المسرحي . لكن هذا الحق محكوم بمعايير . . . وليس مطلقاً . . .

- ١ - على رأسها أن يكون المخرج - مؤلف العرض - صاحب رؤية عامة متسقة .
- ٢ - وأن يكون متسقاً في رؤيته محافظاً على ثقافته خلال كل تفاصيل عهده (وهو ما التقذنه في العرض التي تحدثت عنه حيث تعارضت جزئياته) .
- ٣ - وأن يكون النص نفسه متسقاً مع هذه الرؤيا ، إما لأن موضوعه يسمح بها ، أو لأن هناك من أحداثه الفرعية أو الرئيسية ما يؤكد .

هاملت شكيب ملاحاً قدمها أحد المخرجين مبرزين أن صديقاً هاملت ساهماً في تصاعد الأحداث وتعقد الأزمة لأنها كانتا معيلين لدولة أجنبية . قد يبدو هذا للوهلة الأولى كموت قيس في اغتيال سياسي . . . لكن هاملت شكيب تدور حول اغتصاب كرسى العرش ، فالسلطة جزء من الموضوع ، وهي تدور في الضمر وسط المكائد والمساكن ، فمسيبة سياسية أخرى لن تزيد ، وهي تنتهي بدخول جيوش دولة العملاء في قلب القصر . . . هي إذن محتمل . لكن

- بلقها (حيث الضمر ملك) التي تلدرب رومانسية .
 - ويطلعها . . . التي يلائق حيناً يرى عيني مها تذكرانه بعيني ليل .
 - ويحلها الرئيسي الذي هو موت ليل حيا ، وموت قيس حزناً لا شره قرى بيتها .
- أين هذا من الصراع السياسي بين الأمويين والمناشيين ، ومن الاغتيال السياسي الهامشي على يد الأمويين ؟
- أي خطأ ، وأي لا لمتق النص ؟ . . .
- ولكن لأن قضية معايير المخرج (مؤلف العرض) هي قضية تتعلق بالمخرج نفسه ولأن أي حكم على هذا « التأليف » واختيار لهذه المعايير لا يمكن أن يتم إلا حيناً نرى العمل . وبعد أن يكون المخرج قد رآه ، بالفضل . هذا . . . تصبح قضية المخرج - مؤلف العرض - قضية أخلاقية تتعلق بكل خرج النص يتناول النص . خصوصاً وأن مؤلف النص قد مات . . . وأصبح غير قادر على الدفاع عن نصه ورؤيته .
- ويا أيها الرؤيا . . . كم باسمك يرتكب من عروص .

الفيلم السياسي هو فن المستقبل ويعني آخر هو الشائنة الفكرية التي من خلالها يحقق المفكر فكرته وصناعتها بالجماهير من خلال الفيلم - والفيلم السياسي لا يفتق عند حدود عكس الواقع أو الثورة عليه بل يجر أيضا قضايا ترتبط بتقدم الإنسان والجماهير - أما المخرج توفيق صالح الذي ارتبط اسمه بإخراج ستة أفلام سياسية في عشرين عاما - أكد في حديث منشور بمجلة اليوم السابع الفلسطينية في العدد الصادر في ١٩٨٥/٧/١ أن الفيلم السياسي في مفهومه هو الذي يناقش قضية ما ومن خلال المناقشة ويحرك وعي المشاهد لكي يتخذ موقفا من أجل تغيير ظروف حياته . والفيلم الذي لا يحقق هذا ليس فيلما سياسيا ويعتقد أن الفيلم السياسي يجب أن يحقق شكلا سينمائيا يمرر عن مضمونه بما في ذلك من تغيير مفهوم البطل وتحليل العلاقات والمواقف داخل الفيلم هذا ذلك يكون الفيلم مجرد نقد اجتماعي في إطار التنفيس العام أما تلك الأفلام المصنوعة من أجل انتزاع شيء ما وإلى تدعى إنها سياسية فهي ليست كذلك ، ففي فترة محددة كانت البلد مقنعة بالخلل الاشتراكي وقدمت افلاما للتسلية .

عبد الله

ويؤكد المخرج صلاح أبو سيف أن السينما هي محاولة رسم صورة الواقع في دقة لفرض وطرح دقائق هذا الواقع وتناقضاته ويهدف ذلك للوصول إلى حياة جديدة تلقي فيها حدود السلبات والحوادث التي تمرض الإنسان وتغوله عن حياته التي يشدها ومن هنا يبدو الفيلم السياسي الغريب أو البعيد ، وفي نفس الوقت يقول المخرج يوسف شاهين « أن السينما لا يمكن فصلها عن السياسة - مثلما لا يمكن فصل السياسة عن السينما ، وأنه عندما يحكم على أخراج فيلم سياسي فإنما ينطلق من فكرة تلح على وجدان الجماهير وتشل أهميتها الكبرى بالنسبة للمشاعر السياسية وأنه ليس ناقدا بقدر ما هو خرج فقط وأنه يقدم رؤيته والنقاد هم مطلق الحرية في تفسير هذه الرؤية إذا كانت سياسية أم لا .

ولكن هذه التصريحات والمواقف - هل يمكن عن طريقها تحديد ما هي السينما السياسية وطابعها المميز عن باقي الافلام ذات البعد الاجتماعي - الافلام الأوروبية - المهتمة بالشؤون السياسية سارت إلى معالجة ذلك وطالبت بضرورة بحث عملية الشكل والمضمون لتحديد الحرية وتعبير بعضهم خاصة ذوي الاتجاه الابداعي إلى القول أن السينما السياسية هي التي تسعى إلى تغيير القيم السائدة والتي الاجتماعية عن طريق شن هجمات منظمة لها طابع العداء للنظام - أي نظام - وكذا مؤسسته والتركيز على التوجه الاصلاحى والثوري للسينما السياسية من الوجهة الرئيسية تكشف الامراض الاجتماعية والاضطهاد الاجتماعي يوضح وهذا بأن عن طريق تعبئة المؤسسات القائمة وتسجيل الصراع أو التمرد



الجريمة السياسية في السينما المصرية

عادل عبد العظيم

أحدث حق الآن إلى شيء ومازالت المناقشات مستمرة والموجة مازالت مجهولة ولكن يمكن في حدود الإطار العام للمناقشات التي وضعت واتخذت من التصريحات التي أدلى بها كبار السياسيين وعنها قال المخرج الفرنسي « إيف يوراسيه » مخرج فيلم الاغتصاب الذي يكشف عن قضية استنارذج الزعيم القوي المهدي بن بركة من مناه في سويسرا واغتياه على إحدى خصمه أوقفر بالتعاون مع المخابرات الفرنسية والأمريكية - أن الفيلم السياسي هو الفيلم الذي يلتصق بالرجل العائد - فيلم الشعوب وهو فيلم أولا وآخرها يرتبط بالقضايا للحرية للإنسان حتى ولو لم يكن للفيلم أي مدلول سياسي - أما المخرج كروستاجا فرانس مخرج فيلم « زد » وحالة حصار » و« المفقود » يقرر أن

تعددت الآراء واختلفت عليها وعالميا حول تفسير ما أطلق عليه بالسينما السياسية التي بدأت تفوز افلامها الشاشة الكبيرة وازدهرت عقب انتهاء الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥ ودخل الشرفون على صناعتها في حلقات نقاش جدلية حول تحديد هويتها وسمايتها وتضاعفت أصواتهم وغلبت في حدة وارتفاع منسوبها فاعة كبار الفقهاء التشريعيين المجاورين لهم الذين هم جالسون أيضا لتحديد الحرية للحرية السياسية - ونستطيع أن نؤكد هنا أنه هل المستوى الفقهي القانوني والسينمائي لم يتوصل

والتحريض على العنف أو التغير السلمي - وأن كل الأفلام تسمى إلى تحقيق هدف اصلاحي وتحاول أن تنقذ الجماهير بذلك ولكن هناك مئات من الأفلام السياسية التي تهتم للمشغول دون الشكل ولذلك تفقد الكثير من فعاليتها وتأثيراتها رغم أن المصانير التي تطرحها جديدة بالاهتمام وهذا يفرض قضية الشكل نفسها بشكل ملح وبعيد على الفيلم السياسي . وبالقائه نظرة على السينما العالمية السياسية يمكن أن نرى العديد من صانعي الأفلام الراديكالية يلجأون إلى القوالب الجاهزة والتقليدية في التعبير غالباً فيقوم بها فنانون جادون مثل آلان رينيه ، كريس ماركس ، جورج فرنانو ، والذين يحاولون مع المضمون بالأشكال الجديدة من منظور سياسي العام وأن كل مضمون جديد يقتضي بالضرورة شكلاً جديداً ، وهنا يمكن القول أن هناك انهماك في السينما السياسية ادهما يستمر دون أن يملك التجدد الفني في استخدام أفنية قديمة ومستهلكة في الأسلوب أو اتباع المنهج الواقعي أو الفني المتعدد أو يتضمن حكاية تتأخذ خطأ راكياً زائفا وتستعيد صوراً في الغالب صوراً حيادية أو عاطفية .

والثانية أن ينظر إلى الفيلم ويستخدم كأداة للتغيير العاطفي وليس كمجرد مادة فنية توجد في خطط مواز للفعل ، وهذه المعالجة هي الأكثر أهمية والأشد خطراً في التعبير في الفيلم بوصفه فعلاً أكثر خلقاً وهي في الأساس المعالجة الأكثر أهمية والأشد خطورة في التعبير .

٢٣ يوليو :

شهدت السينما المصرية التي يرجع تاريخها إلى نوفمبر ١٩٢٧ وحتى الآن عدداً يكاد يكون محدوداً ببعض الشيء من الأفلام التي يمكن أن نطلق عليها مجازاً لفظ الأفلام السياسية وهذا يرجع إلى أنها تفقد أبسط الأساليب والشروط الواجب توفرها في هذه النوعية بالذات كل ذلك وضع النقاد في حيز ويدأوا عملية التصنيف بأنفسهم وقرروا أن الفيلم السياسي هو الذي يتناول السلطة القائمة أو أي وضع قانون بالذات والتجريح - وقد بدأت السينما المصرية طريقاً إلى الأفلام السياسية بدءاً بفيلم السوق السوداء (١٩٤٦) وهو من إنتاج استديو مصر وقام بإنتاجه حماد حماد ، وخرجته كامل التلمسان وهذا الفيلم الذي اختار له خرجته الحارة المصرية الشهيرة التي أنقذها من قبل المخرج كمال سليم في « العزبة » وأعاد خلخالها وبداخلها صراع حتى بين القوي المحطونة مثلاً في تاجر السمود والسوداء وغنى الحرب التي يمثل جريدة من البرجوازية الحاكمة وحاول الفيلم إظهار الحرب وأنها ليست قدراً أو كلفاً من صنع السوق السوداء ويخرج الفخرج من الفيلم من حيث يكره بين لطيفة المولنير التي أثرت بلا سبب على حساب الشعب من خلال السوق السوداء .

وقد سارت السينما المصرية بخطى سريعة بعد ذلك في محاولة لتأصيل الأوضاع الاجتماعية والسياسية عبر مجموعة من الأفلام التي ساهمت في إبطاء الروح الوطنية لدى رجل الشارع مثل ثورة ٢٣ يوليو منها فيلم « لك يوم يا ظالم » الذي أخرجه رائد الواقعية صلاح أبو سيف الذي عرض لأول مرة في ١٩ نوفمبر ١٩٥١ واعتزفت عليه الرقابة لأنه كان يمثل نوعاً من السخط في كثير من مواقفه وداخله الكثير من الاسقاطات التي تستمد على العلاقات القائمة وقد حاول صلاح أبو سيف في الفيلم أن يمسد صورة الشرقي البطل الذي بدأ كالثور وقد تميزت أفلام هذه الفترة السابقة على ٢٣ يوليو أنها تطرح قضايا اجتماعية من منطلق جاد أو اجتماعي كوميدي ولكن من منظور سياسي وكان البعض الآخر منه يتهكم على النظام القائم ويستنقله ويسخره وقد ظهر بالإضافة إلى الأفلام صلاح أبو سيف ، أفلام كمال سليم ، واحد بدرخان ، كامل التلمسان ، كما برزت أفلام نجيب الريحاني مع نيازى مصطفى الذي ظهر سائراً من كل شيء حوله خاصة أوضاع الاستقراطين والبراجيزيين الكبار ومنها أفلام لعبة الست ، مى عمر ، أبو حموس ، أحر شغيف ، سلامة في خير ، غزل البنات .

وبعد ٢٣ يوليو تغيرت الأوضاع في المجتمع تغيراً كلياً نتيجة حركات الإصلاح التي صاحبت الثورة في مهدها وقد ظهر في الفترة من ١٩٥٢ حتى ١٩٥٧ أفلام كانت تعبر عن الفكر الرجعي ولكن في نفس الوقت ظهرت أفلام انتجتها الدولة لتعبر عن فكرها هي وتأتد طابعا ومثل قويا ونحت الجماهير وتطالبهم بيزيد من العمل حتى أفلام الحب بدأت تغير من مفاهيمها ومن هذا المنطلق يمكن تصنيف أفلام هذه المرحلة كما يلي :

أولا : مجموعة الأفلام التي استوتحت مصدرها من التلويف المصري المعاصر ويرز فيها أفلام يسقط الاستثمار - الله معنا ، ثمن الحرية ، مصطفى كامل ، الكليو ٩٩ ، شياطين الليل .

ثانيا : أفلام استوتحت موضوعاتها من القضايا العربية وفي مقدماتها القضية الفلسطينية مثل أفلام فتاة فلسطين إخراج محمود ذو الفقار وفرض السلام إخراج كمال الشيخ .

ثالثا : أفلام ارتبطت بالمعلومات النشالي والثورات المعاصرة لإنجازات الثورة الأم ومنها أفلام بومسيدي ، سجين أبو زعبل ، حب من نار رد قلبي ، الله معنا ، جيلة .

رابعا : الأفلام الناقدة للهدم البائد قبل ثورة ٢٣ يوليو والتي تكشف عن المكتسبات الجديدة لثورة يوليو وإنجازاتها وانتصاراتها .

وخلال هذه الفترة الهامة من تاريخ مصر دخل الفيلم السياسي مرحلة جديدة استرج فيها بالتطور والفن وسادها تيار الواقعية والوطنية حيث قدم صلاح أبو سيف خلالها مجموعة من

أفلامه هي الأساطير حسن ، والوحش ، شباب امرأة ، والفتية ، وكان البطل فيها هو الإنسان الطحون الصغير ضحية الاستغلال والقطاع وقد اتبع أسلوبا جديدا في السينما وهو طريق اختيار الموضوع أولاً ثم كتابة قصة الفيلم اعتماداً على ملف القضية والتفاصيل التي نشرت في الصحف ومنها أفلام بين السماء والأرض ، والروى - الأرض .

كما شهدت هذه الفترة مجموعة من أفلام أخرجه يوسف شاهين تميزت بمعالجة قضايا السياسة والاستثمار ومنها أفلام صراع في الرأى - الأرض .

السينما الجديدة :

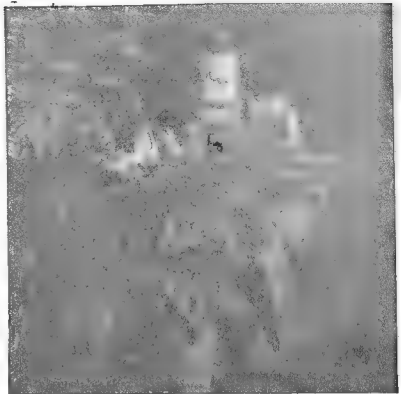
مع نهاية الستينات أعلن مجموعة من السينائيين المصريين عن تكوين جماعة تحت اسم جماعة السينما الجديدة وأصدروا بياناً حددوا فيه مفهومهم للسينما وأعلوا بأن يقفون ضد المفهوم التقليدي للإنتاج السينمائي في مصر الذي سيطر عليه القطاع العام وحدد البيان مطالبهم التي تركزت على المطالبة بقيام سينما معاصرة لا بد أن تلتص بخبرات السينما الجديدة على مستوى العالم كله وتكون واقعية علمية المرضع عالية التفكير واضحة المضمون تعبر بعمق عن واقعنا وتعمل على سعادة الجمهور وتحقق انتشاراً عالمياً وقد تمكنت هذه الجماعة السينمائية الجديدة بعد مفاوضات طويلة مع وزارة الثقافة ومؤسسة السينما عام ١٩٧١ إلى التوصل إلى استحداث نظام للإنتاج بالإشتراك مع مؤسسة السينما على أساس المشاركة في هذا الإطار وانتجت جماعة السينما الجديدة فيلمين فقط هما :

— أفتية في الممر لمر عبد الحائق وهو مأخوذ عن مسرحية على سائر والملي يمثل الوضع السياسي للبلاد وأسباب الهزيمة في ٥ يونيو .

— ظلال على الجانب الآخر للمخرج الفلسطيني غالب شمت وبعد صدور قرار تصفية مؤسسة السينما في نهاية ١٩٧١ سقط الإنتاج المشترك وتوقفت الخطط الإنتاجية لجماعة السينما الجديدة .

البر وياجنيد :

خلال الفترة من عام ١٩٧١ - ١٩٨٠ انتعش إنتاج الأفلام المصرية الطويلة وهذا يرجع إلى زيادة القوة الشرائية في البلاد وإقبال الجمهور على الأفلام المصرية وتحرر السوق من بيروقراطية القطاع العام وارتفاع نسبة توزيع الأفلام في الدول العربية خاصة الخليج والسعودية وتميزت هذه الفترة بظهور تيار سينما جديدة تتناول موضوعات سياسية دون أن يجلها تحليلا سياسيا بالمقوم الواضح والتعريف عليه وقد اهتم النقاد بما يسمى بالسينما السياسية في فترة الستينات وعقدت عدة ندوات طوال عام ١٩٨٠ بلغت اثني عشر ندوة تم تخصيص أحدها عن السينما السياسية وحللت خلالها وطرحت آتجاهها



الملك فاروق مع عائلته

مدينة أزمه عزمي باشا التي ارتبطت بعلاقة غير شرعية مع أحد أفراد الحفلة بالزواج من عضو آخر دون أن يعلم كل منهما حقيقة العلاقة وخلفتها مع مدينة عزمي بعد أن ذهب أحدهم - ثم وجدت ما لم يكن في الحسبان وبأن أمين من عزيمته والذي يعمل طياراً في مصر للطيران ويجد زوجته في شقة صديقه فيقوم بجرها أرضاً في قميص النوم وينزل بها إلى الشارع ويأخذها في سيارة إلى سراي الوالد وأمام عزمي باشا الذي يرى ابنته في حالة سكر بين فضيحة أكبر ويجبره عصام الزوج أنه وجد هاتفي سرير أعز الأصحاب . وطلق لفظ الطلاق العلني أمام الجميع . ويخشى الوالد والمشول عن القضية وعمل مركزه السياسي والأمني ، فيقوم بإعداد خطة محكمة تتمثل في التخلص من عصام للأبد بالقتل العمد ويقوم بإرسال اثنين من الرجال لقتل الزوج الحمر ويتم الجريمة في صورتها السياسية الكاملة ويهوت عصام تحت عجلات سيارة مجهولة الهوية كالعادة ، ويقرب بالي أفراد الحفلة الخبير في الصفح على أنه انتحار ثم تبدأ عولالت التحرك من أفراد الحفلة الوطنية وكشف غموضه بعد أن علموا أنه اختفى سياسي راح ضحيته أحد الشباب الوطنى والمتقم كان عزمي باشا نفسه أعدوا للتشهير به متمثلاً في الحصول على مستندات مهم الوطن وتجميع الحفلة في ضم أحد الضباط القريين له (فريد) وتجميع الخطة ويتم الحصول على الوثائق من الخزينة الخاصة وقعدت القضية وتطلب السراي من عزمي باشا الاستقالة .

الجريمة هنا والتي استعرضها الفيلم هي جريمة سياسية بالتمام المكتمل له من حيث الأعداد والتخطيط والتنفيذ والمضمون والشكل والباعث ونقلها أشخاص آمنون لخدمة اغراض سياسية والتخلص من شاب وعطى حقوقه خلية وطنية متاعفة للقصر والباعث هنا وهو الذى يتدخل في إبعاد القضية والتشهير بشخصية عامة لما نقلها السياسي والتشهير بها هو تشهير بحكم ونظام قائم .

٢ - ليل وقضبان :

قصة نجيب الكيلاني سيناريو وحوار مصطفى عزم واخراج اشرف فهمي بطولة سميرة احمد - محمود مرسى - محمود يس - فؤادى - الدين - احمد عبد الحليم - حل الشريف - عيد السلام محمد - محمد الصبح - مجدى وبه - وقصة الفيلم تعالج أحداث واقعية تجري في الأربعينات داخل أحد الميانات والذي يقسم بين أسواره الحدودية التي امتدت إلى عمق العصور مجمرة من التعلقين السياسيين الذى نجح بهم لاختلافهم للراي مع ملك القصر وجيش مستمر . ويعاقب محمود يس داخله من ملة الحلة وطوال فترة الحبس التي امتدت ستين يحول أن يقع نفسه والجميع أنه يرى والافراج قائم لا ريب فيه - ويقود الألمان والمعتل مأمور (محمود مرسى) أتبع سياسة الردع والقسوة

السياسية وعلى وجه الخصوص عمليات الاختيال السياسي التي ارتكبت في السينا المصرية عبر مجموعة من الأفلام السياسية وقد تعرضت لها صفحات التاريخ ومازالت هي على نقاش حتى الآن وهي افلام غروب وشروق (١٩٧٠) ، ليل وقضبان (١٩٧١) ، الكرنك (١٩٧٦) ، امرأة من زجاج (١٩٧٦) ، الفلوح (١٩٨٢) .

١ - غروب وشروق :

قصة جمال حاد سيناريو وحوار رأفت الميهي بطولة سماد حسنى ورشدى اباطة وصالح ذو الفقار وعمود للميجى - ابراهيم خان - صلاح نظمي - محمد الدفرأوى - كمال يس ، ناعية سيف النصر ، واعرجه كمال الشيخ وعرض لأول مرة في ١٦ / ٣ / ١٩٧٠ وتجري أحداث الفيلم في بداية الخمسينات من هذا القرن مع الحدث الذي هو القاهرة وحرقها في ٢٩ يناير ١٩٥٢ والفيلم يستعرض الفترة التي كانت تسيطر على الأمور فيها ويتحكم فيها القصر والبوليس السياسي ودورهما في الوقوف ضد أى تيار وطنى وقد ركز كمال الشيخ وقائع الفيلم والغرض منه والبعث السياسي له من خلال شخصية عزمي باشا وحمود للميجى ، رئيس جهاز البوليس السياسي الذى يظهره في شخصية صورة فريدة من نوعها ومستول يمسك زمام الأمور يتحكم في الحكم وأصحابه بالإرهاب ويحسى به نظاما ملكيا فاسداً ، هذا من جانب وفى الجانب الآخر من خلال علاقته بثلاثة من الشباب الوطنى المناهض لسياسة الاحتلال الانجليزى في البلاد وعبروا عن هذا الاعتراض بتكوين خلية وحلقة سرية - وبين الشخصية البرلمانية والحلقة الوطنية أظهر لنا كمال الشيخ

مؤلفات عدة لها منها السينا التي تتناول قضايا سياسية . وتكسب وجهة نظر سياسية محددة ويجب التفرقة بينها وبين ما يسمى بسينا البروباغندا كما في المفهوم النازى وهي التي تثير مشاعر الغضب أو أى مشاعر أخرى ولكن دون أن تجعل الناس تفكر في أى شيء وقد اختلفت آراء المصالحين في الندوات حولها وادك البعض أن السينا السياسية هي التي تتناول موضوعات سياسية . ومنها يمكن أن تكون سينا ثورية أو رجعية وسينا التحليل السياسي وسينا الإثارة كما أن هناك سينا نهضالية مثل السينا الفلسطينية والسينا السرية في أمريكا اللاتينية .

ويمكن تقسيم الأفلام السياسية التي انتجت خلال حقبة الستينات إلى ثلاثة أقسام .

١ - افلام عاجلت قضية ١٥ مايو ومراكز القوى وهي افلام الكرنك وشار الفجر و امرأة من زجاج ، وراه الشمس ، واحنا بتسوق الأتوبيس ، طائر الليل الحزين .

- افلام حرب أكتوبر . وهي افلام : الرصاصة لاتزال في جيبى ، الوفاء العظيم ، العمر لحظة ، بدوى .

- افلام عاجلت الفساد الاجتماعى ومظاهر الانحراف الذى واكب سياسة الانفتاح الاقتصادى وهي افلام ، حصى من نطق الرصاص ، اللذينون .

مصرية أنا :

وبعد الاعتراض الوجيز للتفسير السياسي لبعض الافلام عبر تاريخ السينا المصرية منذ نشأتها حتى الثمانينات عقب الوصول إلى لب القضية والجانب التطبيقي لبعض الجرائم



للمسجونين لا اختلاف عنده بين جريمة سياسية وأخرى جنائية فالجميع امامه سواء لا تفرقة امام القانون الذي يهتزم تغليفه وقد امتلعت قسوة المأمور من الليمان الى المكان الذي يقيم فيه ، فأخذ يمارس نفس الاسلوب الضيق مع أهل البيت وزوجته التي كانت تعاني منه الكثير مما جعلها تضطر الى خلق علاقة غير شرعية جاءت ولدت نتيجة انقطاع التيار الكهربائي الذي لا يستطيع أن يعيده الى موضعه الحقيقي إلا أحد المسجونين السياسيين (محمود يس) الذي يعان هو الآخر من قسوة المأمور الأمر الناهي واختلعت عمليات الانقطاع لتستمر بين العقوبة والتفافية حتى تدخلت حالة العمد والذي سادته حالات ضعف واستسلام للفراتن حتى علم قائم اسرار المأمور ومراسله الخاص به (توفيق الذقن) المكلف برصد حركة الداخل والخارج في المعتقل أثناء غياب المأمور حتى وصل به الأمر الى مكاشفته بالحقيقة المرة وإطلاقه على أسرار البيت وما يتم داخله من انقطاع عملي للتيار أثناء الغياب - ومن جنون المأمور - وفي لحظة رهيبة يصدر قراره - وبدأ الأعداد لعملية اغتيال سياسي لهذا المسجون السياسي والتخلص منه الى الأبد وكم الأفئاس من طريق الاستصصال والقتل والتفكك به وتكلف رجاله للتنفيذ وحتى تخرج القضية عبكرة ليكون للمد هو رجل قانون

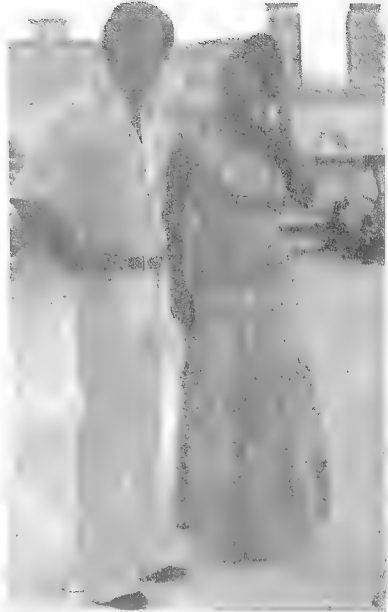
أمر وقامه - فبغير عملية هروب وهي من السجن العقاب فيه معروف وهو اطلاق الرصاص حتى يكون الانتقام في صورة درامية مأسوية والاغتيال جاء عمداً لرجل سلطة من مسجون سياسي .

٣ - الكرنك

قصة نجيب محفوظ سيناريو وحوار مدحود الليثي - المستشار الفني للقيام كان صلاح جاهين ، بطرولة سماد حسني - نور الشريف - كمال الشناوي - شويكار ، نجمة كاريوكا ، فريد شوقي ، محمد صبحي ، صلاح ذو الفقار ، عماد حمدي ، محمد توفيق ، نعيمة الصغير ، فايز حلاوة ، علي الشريف ، إخراج علي بدرخان - الفيلم يعتبر اصطلاحياً فيلماً سياسياً متكاملًا وفردجاً واضحاً يمكن القياس عليه على باقي الافلام السياسية - من حيث الشكل والمضمون - الفيلم يؤرخ لفترة سياسية من أهم فترات التاريخ المصري السياسي المعاصر بدءاً من بكسة ١٩٦٧ وانتهاء بنصر أكتوبر ١٩٧٣ مروراً بـ ١٥ مايو . الفيلم آثار ازمة كبيرة قبل عرضه حيث اوصله صلاح نصر المدير السابق للمخابرات العامة وصحبه الى ساحة القضاء طالباً وقفه بعد أن تأكد من بعض اسدقاته الثريين السينمائيين أن شخصية خالد صفوان

التي قام بها كمال الشناوي هي شخصيته الواقعية - ولكن صلاح نصر خسر القضية ، وكسب المنتج اكبر دعاية له واكبر ايراد وبلغ ٨٢١٩٧ جنيهاً في ١٧ أسبوعاً - الموضوع والغضبية هنا - التي تطرق اليها - ليس الفيلم بمضمونه العام أو شكله الذي توشى خلاله بفترة تسديدها الفساد السياسي الاجتماعي عبر مجموعة اشخاص هم اصحاب نفوذ وسلطان وسلطات قاموا بإلقاء القبض على بعض الشباب النائر على الأوضاع التي سيطرت عليهم ومزقتهم بعد بكسة ٥ يونيو ١٩٦٧ وقاموا بتقسيمهم الى ماركسيين وانحوان مرة والعكس صحيح كما كان واضحا في المونتاج العجيب ولم نركز على بعض الاخطاء التاريخية التي شابت الفيلم لأنها مهمة الناقد وليس الباحث ومنها اذاعة البيان رقم ٧ انه البيان رقم ٥ ابان حرب أكتوبر وليس مظاهرات المحلة وقعت قبل المزمومة وليس (صلاح نصر) تم اقالته شخصية خالد صفوان (صلاح نصر) تم اقالته من منصبه بعد هزيمة يونيو وهو الأمر الذي لم يعرض على الشاشة وظهر أنه قبل بعد ١٩٧٣

ولكن ما سنركز عليه في هذا الفيلم هو شخصية ودور صغير قام بأداءه الممثل الكويتي محمد صبحي ، الدور هنا جاء تراجيدياً - والشخصية هي شخصية حلمي حمادة والذي تعرض لاغتيال سياسي في الفيلم داخل جدران



السجن وابعاد القضية وظروف ارتكابها واسبابها والبعث لها ونتائجها كل ذلك يجعلنا امام جريمة سياسية - مكتملة الظروف والشأنة وترجع اهيئتها الى ما يلي :

- انها جريمة اغتيال سياسي وقعت داخل معتقل في حالة من القمع العام والقصد منها هو المنع والإرهاب . واعطاء نموذج فريد في حمارية الاراء مهما كانت وتنوعت .

- انها ارتكبت ضد شخص صاحب رأى محدد في الفيلم (يساريا) واراد المخرج الذي عانى من الواقع وقيل اخراجه للفيلم من تجربة الحيس داخل معتقل سياسي - أن يعبر بطريقة غير مباشرة عن الشخصية التي تم اعتقالها عند انشاء القبض عليه وإلقاء الكتب على الأرض والتحفط على بعضها لأنه مسجل عليه اسم صاحب الشخصية والتي لقي حتفها داخل

المعتقل وكل ذلك يجعلنا امام جريمة واقعية الحدث والشخصية . والمكان والزمان مختلفة في اسلوب التنفيذ . وقد أراد المخرج اظهاره في الاطار العام للفيلم كنوع من القمع والتعليق الذي ساد الفيلم وميزه وتسلحه .

٤ - امرأة من زجاج :

انتاج عام ١٩٧٦ بطولة سهر رمزي وعمود يس وصلاح نظمي اخراج نادر جلال والفيلم يدخل في حقيرة الافلام السياسية التي عالجتها جرائم التسلط واستغلال النفوذ وكتبت الحريات قبل ١٥ مايو وذلك من خلال شخصية رشدي عبد الباقي التي طغت عليه المصالح المادية والانحرافات النفسية ودارت بين طموح شرس واحساس مؤلم بقسوة الصراع الانساني ، كل ذلك ارتبط بالشكل العام للفراع الاجتماعى الذى يترك خلاله ومعه وبه متفاعلا وتنكثرا

ووثقاً فيه - وشخصية رشدي « صلاح نظمي » اكتسبت طابعاً مميزاً طوال الفيلم الذى استطاع نادر جلال أن يسجله ويضعه بمثابة تجسيد للمائع والمائع الجوهرى لعلاقة كمال (عمود يس) ومعنى (سهر رمزي) بولممارسة الحب الذى يجمعها من قبل زواجه من منى - ومن دراسة شخصية رشدي في اطار الشخصيات العامة وتكيسط شخصيته عليهم جميعا خاصة منى الى أرادته وولفتت على الحروب الاختيارى من الفقر المتريص لها ولأسرتها بالزوج منه وترك كمال وكل النيابة الصادق مع مشاعره والذى استطاع استكمال دراسته القانونية يتفوق ولكن بعد التخرج يجد بين يديه الشهادة ولا يجد أمامه من حيثية وصديقه التي تزوجها رشدي الشخص المتسلط على الفيلم واصحابه - ويدخل الصراع بين رشدي كمال ذروته عندما يترك حادث قتل خطأ بسيارته أثناء وجوده مع منى وهما عائدان من غلوتها الأولى والأخيرة ويدخل كمال صراعاً نفسياً رهيباً بعد أن نجح رشدي من إلصاق تهمة القتل إلى أحد اساتذة الحقوق البارزين المدافعين عن قضية الديمقراطية وسيادة القانون والذي استنكر ندمه القضاء خلال محاضراته في الحرم الجامعي والصراع داخل شخصية كمال هو صراع الضمير والمصلحة من جانب وصراع الحب والواقع من الجانب الآخر ويجب كل ذلك الصراع الأقوى المتسلط في سلطة رشدي الذى يسمي إلى التخلص من الاستاذ الجامعي بتهمة القتل الخطأ ، وتصل حدة الصراع الى النهاية عندما بدأت خيوط خطة رشدي تتجمع مستعدياً للظروف السياسية المحيطة به والتي سمحت له بذلك ، ويعبر التخلص من وكيل النيابة المحقق في قضية القتل الخطأ والتخلص منه جاء سبباً لا ارتكاب جريمة ثانية هي الخلو مع زوجته والتي كان على علم تام بها وبدأت تجمع الظروف والملايسات والتخطيط والاعداد لا ارتكاب الجريمة - التي هي سياسية الى ابعاد الحدود فاليامت والتركب فيها سياسى لاختفاء جريمة عن زوجة رجل مسئول الشهير بها منحوع الى أقصى درجه ، والسبب الثانى هو سريان الحبكة في لصق جريمة أخرى لاساذ جامعي مشهور والتخلص من كمال باقتضاه عدداً مع سبق الاصرار والترصد عن طريق سيارة مجهولة والفعل مجهول على الطريقة اللبنانية .

٥ - الغول :

بعد فيلم الغول الذى قام بإعداده للحوار والسيناريو وحيد حامد واخرجه سمير سيف وقام ببطولته فريد شوقي ونيللي وساتم ذو الفقار من اشهر الافلام المصرية التي اثارلت ضجة راقية كبرى شهدتها الصحف والمجلات والمحلية والعربية والعالمية وامتد صدها الى ساحة القضاء ولم يتأنسه فيلم هذه الفجعة الا ليلم الكرنك ويرجع اسبابها الى اعتقاد الجميع سواء كانوا نقاداً أو رفاقاً الى غرقة صناعة السينما ووزارات الثقافة ومجلس الشعب الى تأكيد أن الفيلم يرمز

بطريقة خفية إلى شخص الرئيس الراحل النور السادات وبخصوص مشهد الاغتيال الأحر الذي قتل فيه عادل و عادل أمام الغول فريد شوقي بعد أن عاقل الحراس أمام مبنى شركته وهم حاملين الأسلحة الموجهة وحمل هو أيضا سلاحا أخفاه بين طيات ملابسه (بلطفه) واقتحم المكان دون استئذان من أحد والأفراد بالضحية المراد القتل فكان ، ومنع القاتل فرصة متاحة لتفادي خطته بحسن تية من المبنى عليه ثم اطلق بعض العبارات الشهيرة على لسان فريد شوقي (مش معقول) والتي اطلقت في الليلة يوم ٦ أكتوبر ١٩٨١ وعملية التنفيذ التي جاءت وبدأت بالفعل وانتهت بالقائه الكراسى على القاتل والجرح والرج . . .

وهنا نستطيع أن نؤكد انه أمام جريمة سياسية حية تجتمعت فيها وانحصرت اهدافها والباعث عليها ويرغم أن الفيلم يعمل قضية اجتماعية ويعالج سبلات فترة الاغتيال السياسي إلا اننا لا نستطيع أن ننكر أن شخصية الغول و فريد شوقي هي شخصية لها بعد سياسي في الفيلم حيث استطاعت تلك الشخصية التحكم حتى تمتلك في الاقتصاد واصدار القرار السياسي وانها ضمن نموذج لشريحة ، وأن القتل كما سوف يكون له تأثير كبير على تغير الأمور والمحدث هو التخلص من الشخصيات التي امتلكت من بعدها زمام جميع الأمور وأن التخلص سوف يؤدي إلى صلاح واصلاح مجتمع فاسد .

ونحن نخالف كاتب السيناريو وحيد حامد الذي اكد لنا انه قدم السيناريو لرقابة يوم ٣٠/٩/١٩٨١ أي قبل حدوث الاغتيال الشهير بأسبوع وإن صبح هذا مجازاً وإجرائياً كان الأمر يبدو مختلفاً خاصة لدى عرجه سمير سيف الذي اخبر الفيلم وانه قام بالإفراج بعد أن شاهد مثله كمثل جميع المصريين والعالم أجمع عملية اغتيال على شاشة التلفزيون على الهواء وحفظها الأطفال عن ظهر قلب وهنا لا نستطيع أن ننكر أن مشهد الاغتيال كان أحد المخرج ولم يأت من فراغ ويمتد لعدة اسباب أولها هو أن السادات شخصية تاريخية وأن تاريخها سينمائي ليس من قبل المنوعات وأن حياته وسيرته وتجاهلها هي ملك للتاريخ والآن أن مناخ الحرية والديمقراطية يتحان له أن يطرح وجهة نظره سواء كانت صحيحة أو ضد من يعترض دون الشهير بأحد طالما الهدف هو هنا قومي .

وفي نهاية دراستنا هذا والتي استغرقتنا خلالها مجموعة من الجرائم السياسية التي عرضت في السينما المصرية في سبيل المثال - فهناك مجموعة أخرى تعرضت لتراث الجرائم مجدياً وتفصيلاً ومنها افلام ثورة الماردى ، العرافة ، اتخروا الدكتور سليمان كان بعد الباسط ، احنا بتتوح الاتويس ، جريمة في الحى الملتى ، الصعود للهوية ، سنة اوى حب ، حل من تطلق للرهاس ، حب في الزنزانة ، البريه ، في

سيا رجل ، المذنبون ، السادة المشرتون ، العروا ٧٠ ، موعد مع العشاء ، الأرض ، قصر الشوق ، وراء الشمس ، واخيراً لا يا بلد الذي لم يعرض بعد وخرج حين كمال .

وفي كلمة موجزة نستطيع أن نستخلص السمات المميزة والمشاركة والتي امكن تجميعها من هذه الافلام في النقاط التالية :

١ - أن جميع الافلام التي شملت مشاهداتها جرائم الاغتيال السياسي هي افلام سياسية بالمفهوم الذي امكن تحديده في صدر الدراسة والتعريف الذي تم التوصل إليه فلم يحدث أن عرضت مشاهد لجريمة سياسية من خلال فيلم اجتماعي أو كوميدى سواء بطريقة العمد أو العرض .

٢ - أن ملف الدعوى القضائية لهذه الجرائم التي تعرضت لها الافلام جاء بعضها حقيقياً وشهدتها صفحات التاريخ المصرى سواء في طريقة الاعداد أو التنفيذ ، أو الهروب ، والشخصية والعرض تم بالحقيقة أو بالجلجأ أو الرمز مثل جريمة قتل اللورد مورين (جريمة في الحى الملتى) واغتيال السادات (الغول) اغتيال بطرس غالى (في بيتنا رجل)

٣ - أن هذه الافلام واجهت اعتراضاً كبيراً من معظم الاجهزة التنفيذية بدءاً بالرقابة ووزارة التضافة ومجلس الشعب والقضاء وأن معظمها واجهت المصادرة الجوسية ، ثم تم الإفراج عنها تحت شروط ومنها افلام الكرنك ، الغول ، العصابة ، للمذنبون .

٤ - أن معظمها تعرض لجرائم ارتكبت في العام الماضى له ولم تكن لاحقة لارتكابها ومماكىة للحدث نفسه في زمنه مثل افلام الكرنك ، امرأة من زجاج عرضت في السينمات عن فساد وجرائم تحت خلال الستينات

٥ - انها تركزت على اظهار وايراز شخصية وحيدة في الفيلم وتشريحها وايراز مسؤوليتها وفسادها السياسى وتشويه تاريخها لشخصية ومعالجة اسقاط هذه الملامم والصفات لذات الشخصية لاستدعاء نظام كامل - وقد ظهر ذلك في شخصية محمود الملبجي (غروب وشروق) صلاح نظمي (امرأة من زجاج) فريد شوقي (الغول) سعيد عبد الفتى (احنا بتتوح الاتويس) جميل راتب (حب في الزنزانة) محمود مرسى (ليل وقضبان)

٦ - ان عملية تنفيذ وارتكاب عملية الاغتيال السياسى في هذه الافلام جاء بصورة بشعة ومؤلة ودعوية للمشاهد والاحاسيس بقصد من روايتها خلق حالة من الإيلاام لدى المشاهد يخلق موقف يتعاطف مع المبنى عليه الذى هو في الأصل يطل سياسى صاحب مبدأ وافتكار وطنية مبالغة للحكم ورجاله وقد وضع ذلك في شخصية محمد صبحي (الكرنك) الذي اغتيل بالركل والضرب ، محمود يس في فيلم ليل وقضبان الذي اغتيل بإطلاق الكلاب الضالة

عليه ، محمود يس ايضاً في فيلم امرأة من زجاج اغتيل في حادث سيارة ، مجهول فلك به ، وابراهيم خان في فيلم غروب وشروق .

٧ - إن الجريمة السياسية التي ارتكبت في هذه النوعية من الافلام اما أن ترتكب مع بدايات الفيلم وينصب عليه احداثه طوال الفيلم ويحول عرجه كشفاً والغوص الغلى في مصاحبيها حتى تنضح الحقيقة وتحديد القاتل وشخصيته وهويته والمفاهيم الذين هم في الغالب رجال سلطة ونظام ، وقد غُثِلَ ذلك في قتل ابراهيم خان في بداية غروب وشروق ، وفيلم وراء الشمس وقد ترتكب الجريمة السياسية في نهاية الفيلم ويكتمل بها احداثه وتشاهد جريمة النهاية مع مشهد الدماء والجثمان الذي لا يطق للأبد وجاملاً معه سره والذين والمهد في ذلك هو ترك المشاهد يحدد النهاية الذي يريدوا هو والذي تم استغلالها من احداث الفيلم وقد تمثل ذلك في نهاية الافلام . . . امرأة من زجاج - مثل محمود يس ، الغول يقتل فريد شوقي ، حب في الزنزانة ، جميل راتب ، محمود الملبجي في الأرض ، عمر خورشيد في العرافة .

المراجع

- بحث منشور مقدم من شاكر العاني في فبراير ١٩٦١ إلى المؤتمر السادس لاتحاد المحامين العرب بعنوان والجرائم السياسية والتفرقة بينها وبين الجرائم العامة
- الجرائم السياسية
- الجزء الأول
- انور العمورسي المحامى
- الطبعة الأولى ١٩٥١
- الجرائم السياسية
- حسن الجداوى المحامى
- الطبعة الأولى ١٩٤٨
- عدد مايو آيار ١٩٨٥ من مجلة الجليل
- عدد خاص من السياسة في السينما العربية
- القاهرة العدد ٧٨ في ١٣/٨/١٩٨٥
- السينما السياسية في مصر
- عصام العراقي
- السينما في الوطن العربى
- جان الكسان
- عالم المعرفة العدد ٥١
- مجموعة السينما المصرية في موسم (احد عشر كتاباً من ١٩٦٨ حتى ١٩٧٨)
- من اعداد الدكتور عبد المنعم سعد .
- حلقات نقاش مع كل من :
- وحيد حامد - كمال الشيخ ، عاطف الطيب ، محمد زين ، صفوت غطاس ، هانى الحلوانى ، محمود يس ، المستشار مصطفى درويش ، رموف توفيق ، سعيد مزروق
- حول الافلام السينمائية في السينما المصرية



منظر من مسرحية دارينوف و علاقة ثنائية خديجة

عبد الحميد أحمد على

مهرجان السينما العربية

سادت لفترة قصيرة بعد حادث قطاري فينا وروما في الشهر قبل الماضي، هبة غربية في وسائل الاعلام الغربي تتحدث عن العرب بشكل متعسف وغير عادل، مما أدى بالعرب المقيمين في اوروبا بالشعور بالظلم. ولقد جاءت هذه الافلام العربية الجديدة لكي يرى المشاهد التمازج جزءا من الثقافة العربية، حتى بدأت وسائل الاعلام التمازجية نفسها تهتم بالمهرجان واخباره.. فهم هنا يحترمون العرب ولكنهم يكرهون العنق. وقد انتهت في الشهر الماضي بفيينا المهرجان الثقافي العربي الذي نظمه مكتب جامعة الدول العربية بالتنسيق بالاشتراك مع مجلة «اورينتير ونج»، «التوجيه»، التي تصدر بالالمانية في النمسا تحت اشراف د. لطفى العميد المخرج التونسي والذي اشرف بنفسه على المهرجان، وتساهم هذه المجلة التي تصدر كل شهرين في توطيد الروابط الثقافية بين اوروبا والعرب. يحصل للمهرجان، الذي استمر في الفترة ما بين ١٦ و٣٠ يناير بمدينة فينا ومن اول فبراير ولغة اسبوع بمدينة جراتز ثاني اكبر المدن التمازجية، اسم (ريج الصحراء.. افلام من دول البحر المتوسط). من الافلام المشتركة في المهرجان -والذي ساهم المركز الثقافي الفرنسي فيينا بجزء كبير في إنتاجه- افلاما مصرية وليتانية وتونسية وجزائرية ومغربية وسودانية.. من مصر كان (داعا بونابرت) (انتاج فرنسي - مصري) للمخرج المصري يوسف شاهين في اقتراح المهرجان واختاره. ومن لبنان كان فيلم

دعنا نصور... لطفى التونسي



« بيروت اللقاء » ، (انتاج ليثان ، تونس ، بلجيكي) لمخرجه الليثان برهان علوية ، الذي اخرج عدة افلام عن الحرب اللبنانية .. يمكنه الفيلم قصة حيين (حيدر وزينه) لا يمكننا من اللقاء في خضم الحرب التي تشهدها بيروت ، يتفق الحيين تليفونيا عن طريق التسجيلات الصوتية ، ليسمع كل منهما صوت الآخر بعد رحيل زينه الحين الى امريكا .. في النهاية ينتظر حيدر زينه في المطار حيث يرددها ويسقطها الشريط .. تتأخر زينه قليلا .. يشك حيدر في فهم زينه للشريط وعنها .. ان الشريط المسجل عبارة عن مونولوج وهو يحتاج الى حوار معها .. تصيب حيدر حالة من اليأس المأساوي .. يعود الى البيت ليستحيل اللقاء .. وتنتهي قصة الحب بالفشل . والفيلم سيمفونية حزينة عن حال بيروت .. يصفها شعب اليأس والخوف والفشل . ومن امراخ الانسان الشهير فولكر شلويسدروفي فيلم « التزييف » انتاج الماني فرنسي وهو فيلم روائي يصور واقع المعارك في بيروت من خلال قصة صحفي الماني وفتاة لبنانية .. يرفض الصحفي مغادرة بيروت رغم مذابحها الماحقة ، تشارك في الاخراج السينمائية اللبنانية جوسلين صعب صاحبة : « الصحراء .. ليست للبيح ودي بيروت .. مدينتي .. كسا تشارك في المهرجان بيلمها « خزل اليبات » ، انتاج فرنسي - لبناني ، والسلي يعتبر رؤية حديثة لحكاية من حكايات الف ليلة وليلة ، حيث يقع رسام في سن الكهولة في غرام فتاة في الثالثة عشر .. ويصور الفيلم احداث الحرب الاهلية في لبنان .

ومن تونس يقدم لطفي العميد فيلمًا بعنوان « السبب فأت » ويحكى الفيلم قصة صاعلين بباريس أحدهما جزائري والآخر تونسي ، يحاول الشبان التعرف على نساء باريس في يوم عطلتها ، دون فائدة .. والفيلم تجربة سينمائية ناجحة تصور مشاعر الحنين إلى الوطن في القرية .. والتي يعتابها عمال المغرب العربي في فرنسا ..

ومن اخراج التونسي ناصر خير عرض فيلم « عراس الصحراء » ، انتاج تونسي - فرنسي ، والخاص على جائزة الدب الذهبي في مهرجان فالنسا بأسبانيا ويحكى الفيلم رحلة مدرس شاب يلتحق بالعمل في البادية ، كللك يعرض فيلم « ظل الأرض » انتاج تونسي ، فرنسي - للمخرج طيب لوسيني .. يمكن الفيلم قصة أسرة تظفر الى مجابهة قوى الطبيعة وخاطر غمرشات الحدود وحتى سواجبه السلطات العليا ، والفيلم حاصل على جائزة مهرجان أفلام البحر المتوسط بفرنسا .

ومن الجزائر كان فيلم « لفتا في حريم ارميديس » للمخرج الجزائري مهدي شارف والذي حاز في مهرجان « كان » الاخير على جائزة السينما الفرنسية الجديدة ، ويصور الفيلم

حياة الأقليات المضطهدة من شمال افريقيا في باريس وذلك من خلال حياة شاين .

ومن الجزائر أيضا كان فيلم « زوجة لايبي » للجزائري علي غاتم ، والذي يمكنه قصة شاب وفتاة ، ترتب امستارها زواجها رغم أنها لا يعرفها بعضها البعض وذلك حسب التقاليد والأعراف .

هذا الى جانب مجموعة من الافلام القصيرة : من مراكز الى غرناطة لمولدون ، ومسجد القيروان ، وفن الخط العربي والمصلاة وكثرة الاسلام .

وفي إطار المهرجان ، صدر كتيب باللاتينية بعنوان « السينما العربية .. رؤية معاصرة » ،



المخرج اللبناني محمد صبيح الساطع يلم



فيلم « دوما » يبرز

يلقى الكتاب الذي وضعه د. لطفي العميد ، نظره على فن السينما في كافة الأنظار العربية .. نشأته وتطوره .. كما يتناول بالتفصيل السريع .. ظاهرة الافلام الكوميدية المصرية ويرى الكاتب ان الساهرة لم تعد هولي وود الشرق كما كانت في الماضي وأن عواصم عربية اخرى شاركت في مهمة تطوير السينما العربية . وهي وجهة نظر قابلة للنقاش .

والمهرجان في البداية ، مهرجان ناجح من كل النواحي ، فقد اعطى المشاهد التمسائي مجموعة من اجود الافلام العربية الجديدة ، ورغم من عدم وجود ترجمة باللاتينية لبعض الافلام .. الا ان هذا لم يمنع من اقبال الجمهور عليها وتلقاها باعبار ان السينما لغة عالمية

أزقة الموسيقى الرفيعة

د. عواطف عبد الكريم

القلم الحفائي مع الكمان



والمطبوعات والبرامج الإذاعية والتلفزيونية التي تعرض هذه الأعمال متوافرة إياها بالشرح والتحليل والتقييم . هدف هذه الدول هو إيجاد توازن بين الجسرة الترفيهية من موسيقى الاستهلاك اليومي ، والجسرة الثقافية من الموسيقى الرفيعة .

وفي جمهورية مصر العربية ، نجد أن هناك ثلاثة رواد هذه التوعية من الموسيقى متاحة أمام الشعب المصري هي :

١ - التراث الإنساني من الموسيقى العالمية الجيدة ، والتي تعرف باسم « الموسيقى الكلاسيكية » أو « الموسيقى الرفيعة » ويمتد إتناؤها من حوالى عام ١٦٠٠م حتى يومنا هذا . هذا التراث يشمل أيضاً إبداع المدارس الموسيقية القومية لختلف البلاد التي استطاعت أن تحقق ذاتها عالمياً ، وأصبحت بالتالى من الرواد الموسيقية التي لا يمكن تجاهل أثرها في مجرى التطور الموسيقي العالمي .

٢ - تراثنا القديم من الموسيقى العربية التقليدية الذي يصر من حقبة زمنية بكل خصائصها ومقوماتها ، حتى وإن انحصرت وسائل وأهداف هذا التراث على التطريب فقط مما أقتضه بعض خصائص التعبير الموسيقي . التراث الموسيقي العالمي وأهمها روحانية التعبير النصوص ، ودينامية التعبير الإنفعالي . واعتقد وهذا اعتقاد شخصي بحث ، أن الموسيقى الأوروبية العالمية قد اكتسبت هاتين الخاصيتين ولازيتها بالدين من ناحية ، وبالمسرح والأدب من ناحية أخرى ، علاوة على أن وسائلها تساعد أيضاً في الوصول إلى أشد أنواع التعبير السليق ذكرها .

٣ - الإبداع الموسيقي لرفيع المؤلف المدرسة الموسيقية القومية في مصر . وهذه المدرسة يمكن أن تلحق بركب الحضارة العالمية ، وأن تكون مؤثرة في مجرى تطور التاريخ الموسيقي مثلها مثل قريتها في دول أخرى مثل أسبانيا ودول اسكتلندا وتركيا والمجر وغيرها . وذلك لو توافرت لها المساندة الكافية والتشجيع السليم من قبل مؤسسات الدولة ، الثقافية والإعلامية .

ما هو موقف هذه الرواد الثلاث في جمهورية مصر العربية ؟ وللي أي حد تقوم المؤسسات المعنية هنا بتشرعها ومساندة إبداعها ، وتشجيع الجمهور على أن يتألق معها . يتلوهها . يتفهمها ... يتحمس لها ويطلب بإصرار بالاستماع إليها ؟؟

١ - التراث الإنساني العالمي للموسيقى الرفيعة ، تراث قائم فعلاً ولا يحتاج إلى تحقيق ذاته ، فهو حقيقة ودوافع منتشر منذ مئات السنين ، يتباهى به دول أوروبا وتزدهر بمبدعيه من أبنائها . يعني تقديم هذا التراث في جمهورية مصر العربية كل في أوركسترا القاهرة السيمفوني وأوركسترا الكونسيرتوار ، علاوة على برنامج

من الملوك أو للفنون الرفيعة وعلى أساسها الموسيقى ، دوراً كبيراً في إشراف وجدان الشعوب ، وصل سلوكياتها ، وتمييز تجربتها الإنسانية . وليست كل أنواع الموسيقى قادرة على تحقيق هذا الدور ، إذ أن الموسيقى عملة ذات وجهين : وجه ترفيهي ... تسالي تلذذ الخ الحواس ولا تترك أثراً نافعاً على المستمع ؛ بل قد يؤدي الإغراق في سماعها إلى تبلد الوجدان وبلاءة الفكر . أما الوجه الآخر للموسيقى فهو الذي يلعب دوراً إيجابياً في حياة الشعوب ، يضفي على حياتها معنى ، ويشهد قدراتها ، ويثري وجدانها ، ويصل سلوكها .

والموسيقى من هذا النوع ، هي موسيقى ذات جوهر ... ناتجة عن تزاوج بين العقل والوجدان ... متفنة الصنعة ... قائمة على أسس علمية . لهذا فهي تتطلب جهداً عقلياً في التلحى كي يستمتع بها ويتفهمها . هذا الجهد مائل ؛ ويكون مبالغة في القول ؛ الجهد الذي يبدل في تفهم واستيعاب أي عمل فني أو أدبي رفيع ، إن لم يكن أكثر لأن الموسيقى في الفن المجرد الوحيد بين الفنون المختلفة .

وتعتبر هذه التوعية من الموسيقى إحدى دعامات التنمية الثقافية للشعوب ، وأحد دلائل رقيها وتقدمها . لذا نرى أن دول العالم المتحضر قد حرصت باستمرار على تشجيع إبداع مثل هذه الموسيقى ومساندة مبدعيها مادياً وأدبياً ؛ ونشر إنتاجهم الفني بشق وسائل الطابعة والتسجيل ، علاوة على الإصرار على إذاعتها في الحفلات الموسيقية العامة ، ومن خلال وسائل الإعلام المسموعة والمرئية . كذلك حرصت هذه الدول على معاونته جماهير الشعب على تفهمه وتذوق الإنتاج الموسيقي الرفيع سواء أكان هذا الإنتاج من التراث الإنساني العالمي أو إبداع عمل حديث ١ عن طريق المحاضرات والدراسات

وحيد في التلفزيون هو « صوت الموسيقى » الذي تعد مادته العلمية وتقدمه الأستاذة القديمة د. سمحة الخولي . هناك أيضا النشاط الذي يقدمه البرنامج الثنائي لحرص هذا التراث . وتعتبر كمية بث هذه النوعية من الموسيقى في خلال الإذاعة والتلفزيون ضئيلة للغاية إذا ما قورنت بالسيل المتبر من موسيقى الترفيه أو موسيقى الاستهلاك اليومي المصرية والعالمية مثل الروك والبوب وما إلى ذلك التي تبث في هذين الجهتين ويجهز هذه النوعية من الموسيقى الرفيعة قليل جدا من المتخصصين وبعض من المثقفين ، بينما تقف الغالبية العظمى من جماهير الشعب المصري موقفًا ينسجم بالاستخفاف بهذه الموسيقى وهذا ناتج من عدم التفهم .

وعلى أن نسعى لإيجاد الفسحة بين هذه الموسيقى وهؤلاء بالإصرار ومتابعة البث مع زيادة الجرعات المقدمة منها من خلال وسائل الإعلام والأجهزة الثقافية ، مع الحرص على أن يتم ذلك مشفوعا بالشرح والتحليل والتوضيح بواسطة أساتذة أكاديميين ، حتى نأخذ بيد المستمع العادي كي يتألف ثم يتذوق ويتفهم ويطلب بهذه الموسيقى .

٢ - نفس التوعية السابقة نطالب بها أيضا بالنسبة لتراثنا من الموسيقى العربية التقليدية . وهو أيضا تراث قائم فعلا ولا يحتاج إلى تحقيق ذاته . حقيقة توجد هناك أفقة كاملة بين المستمع المصري وهذا التراث ، نتيجة للعناش المستمرة ، إلا أن هذا التراث لم يتم تناوله بالعرض والتحليل العلمي السليم لمساعدة هذا المستمع على اكتساب القدرة على تذوقه وما أمكنه من التألق ، هو الاستمتاع مع تفهم مكونات العمل الفني السمعي وليس استحصان العمل أو معرفة بعض المعلومات النظرية عنه كما يتوهم البعض .

٣ - الإبداع الموسيقي الرفيع للمدرسة القومية المصرية وهو يمثل الأسرين في جمهورية مصر العربية . يكاد يكون له وجود له على خريطة البث الإذاعي والتلفزيوني . يقدم مرة أومرتين سنويا في خلال أوركسترا القاهرة السمفوني وأوركسترا الكونسرفتوار ويكون عملا واحدا لؤلف موسيقي واحد . كذلك لا توجد تسجيلات مطروحة في السوق لأعمال هؤلاء المؤلفين سواء الأرحلين منهم أمثال حسن رشيد - يوسف جريش - أبو بكر خيرت ؛ ولا لألحانهم منهم أمثال جمال عبد الرحيم - رفعت جبرانه - عزيز الشوان ؛ وغيرهم - الأجيال الأصغر سنا . وتحضر الذاكرة الآن ، من أن قد احتجت في يوم ما إلى تسجيل للمثالية الشعبية لأبو بكر خيرت فنزلت إلى السوق لشراها لم أجدها أو غيرها في أي عمل من محلات بيع الإسطوانات . . . قطاع عام . . . أو قطاع خاص . . . ولكن وجدته - ويوفره مبالغ فيها - إسطوانات مثل « الطشت » قال ، وما مشابه ذلك .

الفنان عبد النعاج منى مع الفنان



وحق محاولة التعامل مع هؤلاء المؤلفين الأكاديميين لكتابة الموسيقى التصويرية للمسرحيات والأفلام والمسلسلات والمسهرات الإذاعية والتلفزيونية ، كذا أغاني الأطفال ، غير وارد إلا فيما ندر ، في نفس الوقت الذي يتولى فيه هذه المهام من لم يدرس الموسيقى على الإطلاق وليست عنده أية فكرة عن التأليف الموسيقي السليم . . . لا يقرأ ولا يكتب النوتة الموسيقية . . . وليست له أيضا دراية وبغية ملحنيتنا الكبار . هل سمعنا يوما عن كاتب أو أديب مبدع يجهد قراءة وكتابة اللغة التي يتعامل معها . . . ؟؟

وكذلك نرى أن مبدعي الموسيقى الرفيعة في جمهورية مصر العربية . . . شهداء . . . شهداء . . . شهداء .

شهداء دراسة عميقة متأنية قد تتجاوز عشر سنوات حتى يتم تكوينهم كمؤلفين موسيقيين في مجتمع يعترف ويشجع ويعمل على انتشار من تلك الجهرة والشظرة لارتداد جمال التأليف الموسيقي دون دراسة أو دواية .

شهداء إبداع أعمال فنية تتطلب من المهوية والجهد والعمل شهورا وشهورا في مجتمع شغوف بموسيقى ذات خط لحني مفرد مزقق بلبغايات

ثالثة ضاربة يمكن إبداعها شفاعة في دقائق أو ساعات .

شهداء عزلة تامه . . . ستار حديدي فرض على أعمالهم بسبب إهمال وسائل الإعلام لما مع إصرار هذه الوسائل على نشر كل أنواع موسيقى الاستهلاك اليومي .

إصرار عجيب على نشر موسيقى الترفيه للدرجة أفضت للكثيرين أن هذه النوعية دون غيرها التي تمثل الموسيقى المصرية . وهي دون غيرها التي تقدم في الاحتفالات الوطنية ؛ وهي التي تمثل مصر في الأسابيع الثقافية ؛ وذلك بالرغم من الحقيقة المعروفة من أن حضارة الأمم تقاس ليس فقط بتقدمها العلمي ؛ ولكن أيضا بالإنتاج الرفيع لأدبياتها وفكرتها وفنانيها ؛ ورئيسة الجهرات الثقافية التي تستطيع شعوبا أن تستوعبها من هذا الإنتاج ومن غيره من الإنتاج العالي .

إنه لواجب قومي أن تتولى جميع الأجهزة المعنية متابعة نشر أعمال هؤلاء المبدعين الأكاديميين ومساندتهم ملثيا بمحدث في دول العالم المحضرة . واعتقد أن التلفزيون بإمكاناته الخطيرة وبناتيره الهائل على جماهير الشعب العربية يمكن أن يفرض تيار الموسيقى الجادة في مصر على هؤلاء الجماهير . ولنا تيار رجاء للمثولين عنه تلخصه في النقاط التالية :

(أ) نشر الأعمال الموسيقية للمبدعين الأكاديميين وتناولها بال نقد الموضوعي ، لوصفها في إطارها الصحيح بالنسبة إلى تولادها الله برحمته الواسعة ؛ وتلخيص مسارها إذا كان هناك احتياج لذلك بالنسبة للأجيال منهم .

(ب) مساندة جيل المبدعين من الشباب الموسيقي الأكاديمي ولقاء القوي على إنجازاتهم الجادة في مجال التأليف والعزف والغناء حتى يتبع لهم فرصة التواصل مع جماهير الشعب والانتشار ، ملثيا بمحدث مع شباب موسيقى الترفيه .

(ج) فتح نافذة من العلم والمعرفة على التيارات العالمية المعاصرة في مجال التأليف الموسيقي الرفيع حتى يتحسب بها ويستفيد منها شباب المبدعين المصريين .

(د) محاولة نشر الإنتاج الموسيقي الرفيع للمبدعين من أبناء الوطن العربي .

(هـ) الإصرار على إذاعة كثير من موسيقى التراث العربي وموسيقى التراث العالي بشكل مستمر وتعدد زمنية أكثر .

(و) إتاحة الفرصة أمام المبدعين الأكاديميين للتعاون مع التلفزيون في وضع الموسيقى المللمة لإنتاجه متعدد الأشكال .

أتمنى أن تتحقق هذه الآمال ، حتى توضع الأجر من نصيبها وحتى تنفجر أزمة الموسيقى الرفيعة في وطننا الحبيب .



جدة مريم، جدة

الفضاء

جلال فؤاد

يقول « إريخارد يونتك » و « فيرموند مارك » في بحث لها عن العلاقة بين الإنسان والبيئة الصوتية . . أن الوقت قد حان للقيام بعملية لكافة الفضاء في حياتنا وتحسين البيئة الصوتية .

فإذا تخيلت — مثلاً — أنك في مكان هادئ به بالريف ، حيث تقل الأصوات للزعجة عنها في المدن . . وأريت أن تكون فكرة صحيحة عن التغيرات التي تحدث في بيئتك الصوتية ، أغمض عينيك وأصغ بآذانك جيداً لتسمع مختلف الأصوات ابتداءً من الريف وتجهياً إلى المدينة . بدون شك سوف تستطيع أن ترسم خريطة صوتية توضح الفرق الحائلي بين كثافة الأصوات في الريف وبين كثافتها في المدينة .

ولكن يمكن تكوين فكرة صحيحة عن الخريطة الصوتية ، فإن الأصوات في البيئة

الصوتية بالريف تظهر صوتاً بعد صوت ، متباعدة من صمت عميق . وفي هذه الحالة يتسنى للمرء أن يلتقط أصغر الأصوات . ويستطيع الرجل الريفي — على سبيل المثال — أن يعرف مكان النشيب ، عند سماع الرنين الضعيف للأجراس المعلقة في أعناق البقر . كما يستطيع أيضاً أن يميز صوت الطيور وأصوات الناس تميزاً واضحاً لا لبس فيه خالياً من الأصوات الخلفية .

وكما اقتربنا من المدينة إشتد صوت العربات والقطارات والطائرات والآلات ، حتى يغطي كل الأصوات الطبيعية ، التي تتلشى خلف ضجيج الآلات وحركة المرور الخ . . وفي هذا العالم الصرصر الصناعي لا يتسنى لنا التقاط الأصوات الخلفية إلا بعد تمييزها بدرجة هائلة . وهذا يصدق على رسائل الاتصال البشرية كاللحاف والموسيقى .

وإذا أمعنا النظر في تطور هذا العالم الصرصر الصناعي من الناحية التاريخية ، لوجدنا أنه يشبه التطور الذي حدث في الأصوات ، إذا ما انتقلنا من الريف إلى المدينة . فمضد آلاف السنين اشتغل اسلافنا بالصيد والغزو من أجل الطعام ، في بيئة صوتية تتألف غالباً من أصوات البيئة الطبيعية إلى جانب الأصوات البشرية التي كانت منخفضة إلى أقل حد . وكان من النادر أن تصطرع الأذن أصوات الأدوات والآلات التي صنعها الإنسان .

ولم يطرأ تغير جدي على البيئة الصوتية إلا في عصر الصناعة الذي بدأ في أوروبا خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر .

واليوم تعيش في مراكز صناعية تنتج موجات عارمة من الضوضاء لم تكن تخطر على بالك في المعصور القديمة ، وتزداد شدتها بإطراد إلى درجة لا يجتملها جسم الإنسان .

والمعروف أن الأذن البشرية على درجة عالية من الحساسية . فهي تستطيع أن تلتقط الكثافات الصوتية التي تتراوح بين أصغر كثافة مادية يمكن إدراكها ، وبين الكثافة التي تزيد عليها مليون مرة . وبحسب قياس شدة الصوت طبقاً لقياس « الديسي بل اللوغاريتمي » .

ومن الواضح أن ازدياد الضوضاء في البيئة يؤثر حتى في الناس وموسيقاهم . وقد ألف الناس في العالم الصناعي ، أنه كلما تقدمت بالإنسان السن كانت النتيجة الحتمية هي ازدياد فقده لحاسة السمع . وقد أجريت دراسات في منطقة قبيلة « اليابان » بالسودان كشفت عن حقيقة هامة هي أن القبيلة التي تعيش في بيئة صوتية هادئة ، لا يرتبط فيها فقد السمع بتقدم السن . وقد أوضحت دراسة مقارنة أجريت بين أعمار أحد البلاد الصناعية الغربية ، أن القدرة على السمع عند رجل من أهالي أفريقيا الوسطى يبلغ عمره (٨٠) عاماً تعادل قدره رجل من مدينة نيويورك يبلغ عمره (١٨) عاماً . والنتيجة التي نستخلصها من ذلك ، هي أن فقد

السمع عند كبار السن يتأثر أساساً بالوسائل البئية .

ولكن تأثير العالم الصوتي الحديث يظهر بشكل مفاجئ ، وبصورة أشد ، في البلاد النامية حيث أن الانفتاح في البلاد إلى عصر التكنولوجيا ، وما يصاحبها من جميع الضوضاء ، لا يتم خطوه خطوه ، وإنما يتم بصورة مفاجئة . ويمكن أن يشتد أثر هذه الموجة الدائمة من الضوضاء نتيجة الظروف النامية . ففي المناطق الحارة التي يتجمد فيها أن تظل الأبواب والنوافذ مفتوحة معظم أيام السنة - كما هو الحال في المدن الحارة مثلاً ، والتي التحلت أساساً لأهلها الذين قد يجدون في هذه المشكلة - نجد أن مستوى الضوضاء داخل المساكن يكون مرتفعاً .

وضجيج الآلات في البلاد الصناعية ليس هو الصوت المثالي . فاللوسيا في هذه البلاد تنتشر بين ألبانها بفضل مكبرات الصوت والأجهزة الإلكترونية الحديثة ، التي تلعب اللوسيا في كل مكان مثل الأسواق والمطاعم ودور السينما والملاهي والنزل الخ .

وهذا الأمر لا يكن معروفاً للأجيال السابقة في تاريخ البشرية ، حيث كان الكلام واللوسيا مرتبطين ارتباطاً وثيقاً بالصدق للمدى للصوت ، سواء كان لألة موسيقية أو نكتلهم . أما اليوم فإنه استطاعت فصل أي صوت مرغوب فيه عن مصدره الأصل ، بواسطة الأجهزة الصوتية الكهربائية ، وتسجيله على أسطوانات أو أشرطة ليداع بواسطة مكبرات الصوت .

والواقع أن أهمية الأجهزة الصوتية الكهربائية تتجاوز كثيراً ، مجرد تسجيل اللوسيا واتاحة سماعها على القدر . أنها تتيح لنا أيضاً وسائل كثيرة يمكن تغيير اللوسيا الحية من حيث الشدة ونغمة الصوت وخواصها وغيرها من الوسائل .

وليس من القريب أن يتأثر موقف الشباب من اللوسيا بتأثيرهم العميق بالعالم الصوتي الجديد المحيط به ، كما أنه ليس من القريب أن يألف الشباب فكرة ارتباط اللوسيا بالتكنولوجيا . فبفضل التقدم الحائل والمفاجيء في الأجهزة الصوتية الكهربائية كمكبرات الصوت أصبحت موسيقيا الشباب أمراً جديداً ملمحاً . إن استخدام الآلات التكنولوجية قد دخل الآن في صناعة اللوسيا . وقد أصبح الترقق التكنولوجي الآن كالتلفون في استخدام المازنزين كوسائل اللوسيا . ولم يحدث في أي عصر من العصور أن تاريخ اللوسيا أن أصبح جزء اللوسيا مستمداً على الوسائل التكنولوجية كما أصبح الآن .

وأبرز مظاهر استخدام التكنولوجيا في اللوسيا بالنسبة للشباب ، يمكن في مجال الديناميكا الموسيقية وتكبير الصوت وتضخيمه . ومستوى تكبير الصوت الذي نراه في الحفلات الغنائية الصناعية وفي حالات الرقص على أنغام الفرق اللوسيقية والأصواتية والأشرطة المسجلة ، يعد من أبرز العلامات في البئية

الصوتية اللوسيقية المتغيرة . وقد أخذت بعض القياسات الدقيقة في عدد من البلاد لمعرفة العلاقة بين الشباب واللوسيقا تنقص أن شدة اللوسيقا أصابت بعض الشباب بتلف لا يرجى شفاؤه في طيلة الأذن . وبعبارة أخرى كان يمكن أن تعطل نهايات الأعصاب بحيث لا يرجى شفاؤها .

وليس هناك فائدة من التمدد على اتصال الأجهزة السمية الكهربائية في تطوير اللوسيقا واستخدام الشباب لها . وليس هناك فائدة من مناقشة هذه الظواهر المحزنة . والواقع أن القبول بولع الشباب بالضوضاء والصخب لا يساعد على فهم تلك المشكلة المتصلة الجوانب . مشكلة موقف الإنسان واللوسيقا في البئية الصوتية اليوم . ذلك أن هذا الأمر يسهل فيه الخلط بين التجهة والسبب .

لذلك يجب علينا أن نمن النظر في هذه العلاقة الصوتية الخاصة في ضوء البئية الصامتة ليسنى لنا فهمها على الوجه الصحيح ، لينتج لنا اتخاذ تدابير بديلة . لقد وصل اللوسيقون والمطعمون والفنانون وعلماء الاجتماع إلى تبريرات تقصر ولم الشباب بالصوت الموسيقية الصناعية . وكل من هؤلاء الباحثين يرتبط بوجه ما بالبئية الإنسانية الحديثة .

التبرير الأول في تفسير هذه الظاهرة أن الشباب يعتمد الانفصال عن عالم الكبار ويطلب بأن يكون له مجالات خاصة يتمتع بها بآخريه . وهو يحقق هذه الحرية عن طريق إقامة ما يسمى بالحاجز الصوتي الذي يحمي منطقة استقلاله من الكبار الذين يرفضون أن يجهروا هذا الحاجز الصوتي وفي تطلق هذا الحاجز يستطيع الشباب أن يتمتع بحرية العمل دون أن يكره صفوه أحد .

والتبرير الثاني يعالج إقامة هذا الحاجز الصوتي في ضوء درجة الصوت في البئية . ويأت ذلك أن الشباب يجب أن يكون صوتهم أعلى من درجة الصوت المحيط به .

وقد أمكن التوصل إلى بعض النتائج التي تستدعي التفكير من الصلة بين درجة الصوت في البئية العامة ودرجة الصوت اللوسيقية في مجال الحفلات الموسيقية التي تلق فيها الطبول وتصدح موسيقا وغممة الروك فحسب . بل أيضاً في مجال اللوسيقا الجليدة الحاضرة . وإذا نظرنا إلى الناحية التاريخية ، وجدنا ازدياد حجم الأوركسترا بين عصر هايند وبين عصر مامل - مثلاً - لا يخلو أيضاً من الأهمية .

والتبرير الثالث يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتأثيرين السابقين . ولكنه سبق لا على محاولة التنبؤ على الأصوات المحيطة واسكانها ، بل على تقليدها . صحيح أن درجة شدة الصوت في موسيقيا الشباب هي أبرز خواصها الظاهرة ، ولكن في هذه اللوسيقا تفتحت لتجسيه والحان ريتيه والمناظير لبقاعها تضلع البئية الصوتية الحديثة .

ومع ذلك فهناك تبرير ينظر إلى تأثير اللوسيقا الصناعية على الجسم الإنساني . فبفضل عدد من التجارب العلمية في مجال العلاج باللوسيقا أمكن الآن أن تعرف أن اللوسيقا تؤثر تأثيراً قوياً في الجهاز العصبي للإنسان . وبخاصة فيما يتعلق بعمل القلب والدورة الدموية والاضاحات التنفس .

وهذا التأثير النفسي يميز لنا أن نقول أن اللوسيقا الصناعية لا تؤثر في الجهاز السمعي فحسب ، بل تؤثر أيضاً في النغص والجلد والتنفس والقلب . وبالحلابة أن الجسم اللص كله يتأثر باللوسيقا .

وعند سماع اللوسيقا التي يتم تكبيرها إلى درجة غير عادية ، يفرز الجسم مزيداً من الهرمونات ، وتسرى في السمع نوية من نويات الانفصال . فالصوت الصناعي له في الجسم من الأثر ، كإشارة الإنذار ، ويؤدى ذلك إلى إفراز مزيد من الأدرينالين ، وهو ما يعرف بهرمون القتال أو القرار - من الجهاز الكيميائي في الجسم .

وإفراز هذا الهرمون يحدث نشاطاً في الجسم . ويمكن أن يؤدى إلى أعمال عدوانية كتصميم ملقعة مثلاً . ومن هنا سمى بهرمون القتال أما سبب تسميته بهرمون القرار ، فلأنه ينشط الجسم إلى درجة تجعل الإنسان يخرج من وجهه ، فيصطب نبوية إغياها قرأراً من الحالة النفسية التي يدهاها .

وأهم من ذلك كله تلك الدراسات التي جرت حديثاً جداً عن أثر الصوت الصناعي في الجسم . وترى هذه الدراسات أن نتائج هذا الصوت تتجاوز التأثير في الجهاز العصبي إلى التأثير في مادة المخ .

فبالصلة الصوتية قد تؤدي إلى محو الإنجازات . . وهي الطرق الدقيقة في المخ التي تولد الذكريات ، ويترتب على هذا الإنجازات حدوث فجوات في الذاكرة . وهذا الكشف من شأنه أن يثير الدهر إذا علمنا أن بعض الناس يسطرون إلى العيش في بئية صوتية صناعية .

ولذلك فنبينا اليوم نجد أنفسنا في أزمة صوتية . سوف نضطر إلى التفكير مرة أخرى في العلاقة بين الناس وبيئتهم الصوتية وفي زيادة أحداث الصوت في الآتيا التكنولوجية . إن التحكم الهراحي في بئية الصوتية واللوسيقية أصبح أمراً ضرورياً ، حتى علمنا أن التكنولوجيا التي زادت من مدى الصوت ، ونهضت باللوسيقا هذا الحد الحلاب . . عهد أيضاً ملكة السمع وأدراك الصوت .

إن هذه الدراسة الهامة التي نشرها الونسكو تعتبر من أهم الدراسات حول فنون اللوسيقا وارتباطها بالإنسان . وهذه الدراسة تتناول صراحة ، لقد كان الوقت لقيام بحملة توعوية للوضواء في حياتنا وتحسين البئية الصوتية .



النبي

جبران خليل جبران
ترجمة د. ثروت عكاشة
تقديم توفيق حنا

يقول ثروت عكاشة في مقدمته :

« أراد جبران بكتابه « النبي » أن يقدم لنا نفسه ، ويقدم لنا مع نفسه صورة صحيحة للإنسان الكامل ، الذى أسفرت تجاربه عن ضرورة وجوده لإصلاح نفوس البشر . »

ترجم ثروت عكاشة هذا الكتاب في عام ١٩٥٩ . . أقصد أن الكتاب صدر في هذا العام ، فلعل هذه الترجمة قد أخلت سنوات من عمره . . ويقول مفسرا لنا ، لماذا أقدم على تقديم هذا الكتاب للمكتبة العربية : « عربنا لا يقرأ قراء العربية على لسان من اللسان أدب المهجر من إنتاج عملاق مغرب . »

والواقع أن كثيرا من الأدباء المصريين والعرب مدبرون لأدب المهجر . . وأنا أعترف هنا بهذا الدين واستمد مع هذا الاعتراف هذه الهزة الفنية والشعورية التى أحدثتها في نفس أدب المهجر ، عندما تعرفت عليه في صدر شبابه في الأربعينيات . . أو قبلها هزة تشبه - إلى حد كبير - هذه الرعدة الجذبية التى أحدثها الشاعر بودلير صاحب « أزهار الشر » في الشعر الفرنسى وفى الروح الأوروبية . . وشغلت سنوات عن هذا الأدب . . . وأسعدني أن استعيد علاقتي به وأنا أقرأ كتاب « النبي » فرد ظهوره . . ثم عدت إليه - لا أدري لماذا - في الأيام الأخيرة . . وأخذت ، وأنا أقرأ « نبي » جبران أستعيد قراءاتي السابقة في أدب المهجر . . شعره ونثره . .

« جميل أن تعطى من يسألك
وأجل منه أن تعطى من لا يسألك
لأنك تترك حاجته »

المصطفى (نبي جبران)

عدت في الأيام الأخيرة إلى قراءة كتاب « النبي » الذى ألفه بالإنجليزية ، جبران خليل جبران (١٨٨٤ - ١٩٣١) ، وترجمه الدكتور ثروت عكاشة في لغة جميلة وأنيقة ، وقد حرص المترجم على أن يلحق النص الانجليزى بترجمته حتى لا يحرم القارئ من متعة قراءة نص جبران ، ومقارنته بالنص العربى . . والواقع أنى أحسست بأنى أقرأ في الترجمة العربية نصا جبرائليا أصيلا . . ومن هنا جاءت الترجمة أمانة كل الأمانة . . في الشكل وفى المضمون . .

وكت قد قرأت - منذ سنوات طويلة - الترجمة التى قام بها الأرشمندريت أنطونيوس بشر . . وهناك ترجمة ثالثة ليخائيل نعيمة ، ولكنى لم أطلع عليها . . وما لا شك فيه أن الترجمات الثلاث لابد أنها تتكامل في تقديم « النبي » ، وذلك لعنى وقت هذا العمل على الرغم من بساطته الظاهرة . . وكل ترجمة تعتبر خطوة في طريق فهمه والوصول إلى أعماقه والتوصل إلى أهدافه الإنسانية والروحية والاجتماعية والمجازيقية . .

وذكرت ، وأنا أقرأ كلمات المقلعة ، قصيدة
« أنشودة الغرب » التي تعبر تعبيراً بسيطاً
وعقيقاً وحزيناً عن شعور المغترب وحلمه الدائم
بالعودة إلى الوطن يقول الشاعر القروي :

حسام أحيا غريب
مالي وطن
ويقول نسيب عريضة :

دريسي بمعيد
وأنا وحيد
أفلا رقيق أو طليل في
الطريق -
أفلا سلام أو دعاء من
صديق

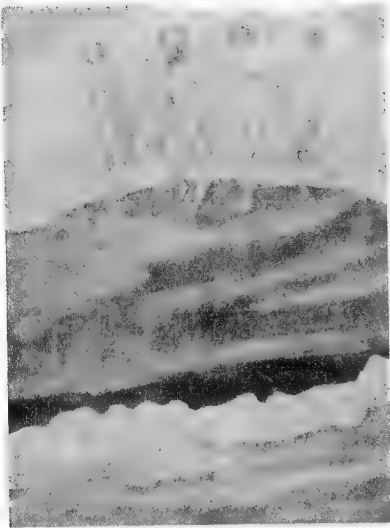
وأرحنا لمن يسير بلا وطن
بين الشفاز وقد نعلل
بالرأب
ما من مجيب
ما من حبيب

جاء كتاب « النتي » كرد فعل قام به جبران
خليل جبران عندما اصطدم بحضارة الغرب -
وبخاصة في أمريكا الشمالية - ومحاولة أن يرد
هذه الحضارة الصناعية إلى الطبيعة والسعادة
والتأمل الهادئ العميق . . كان تحرير الإنسان
من عبودية الآلة ومن كل ألوان الدل والاستعباد
والأناثية . . كان كل هذا وراء تأليفه لكتاب
« النتي » . . ثم إلى تأليف « حديقة النتي » ،
وكان يتوهم أن يكتب الجزء الأخير من ثلاثية
« النتي » من « موت النتي » ولكنه مات . .
ولعل موته هو الحركة الأخيرة في هذه الثلاثية .
كان هدفه في « النتي » هو الإنسان ، وكان هدفه
في « حديقة النتي » هو الطبيعة ، وكان هدفه
الأخير في « موت النتي » هو الله . . يقول
المصطفى في « النتي » عن الموت .

« إن شئت حقاً أن تكشفوا الحجاب عن كنه
الموت فالتصور قد يكون على من مصلحتها جسم
الحياة ، لأن الحياة والموت واحد ، كما أن الليل
والبحر واحد . . وفي مراكب جبران نجد هذا
التصور للطبيعة وعلاقة هذه الطبيعة
بالإنسان . . يقول :

يا نفس إن قال المجهول
الروح كالجسم يزول
وما يزول لا يعود
قولى له إن الزههور
تمضي ولكن البذور
تبقي وفا كنهه الموجود

يقول ثروت عكاشة في حديثه عن كتاب
« عيسى بن الإنسان » - الذي كتبه قبل أن يتم
كتاب « حديقة النتي » - إن جبران « كان يؤمن
أن المسيح رجل العزم والأمانة وأنه لم يكن مسكيناً
أو ضعيفاً ولا معزولاً أو سالحراً ، بل بشراً كالبشر
البشر جميعاً » ثم يقول ثروت عكاشة « لم يكن
جبران في كتابه عن المسيح من روحاً ، ولكنه كان
شاعراً وفناناً وصوفياً يعبر عن نفسه . . »



ثم يقول ثروت عكاشة ملخصاً فلسفة حياة
جبران « لقد انتهى جبران بعد كل ما مر به من
تجارب وعين إلى أن الحب بين الناس هو شريعة
الحياة ، عنده يلتقون ، وأمامه ينشأون ، وعلى
عنايته تزول ما بينهم من فوارق ، وتذوب
ما بينهم من خصومات ، وعن الحب تنفتح جميع
مظاهر الحياة » .

عن الحب قال المصطفى :
إذا ناداكم الحب فليروا النداء
ولو كان الطريق إليه وصراً صعب
المرتقى
وإذا ورفر عليكم ببنتاه فاسلموا
له قيادكم
وإن وعزكم مسهله المستور بين
جناحيه
وإذا نجاكم فاسلموا به
وإن صفت صوته بأعلامكم كما تصف ريح
الشمال بالبنات
فالحب لا يعطى إلا ذاته ، ولا يأخذ إلا من ذاته
والحب لا يملك ، ولا يملكه أحد
فالحب يكفسيه أنه حب
الحب لا يتشد إلا بتحقيق وجوده

« . . في رحلته إلى باريس تعرف باوجست
رودين الذي قاد إلى وليم بليك ، فتأثر بكتابه
إلى أبعد الحدود ، وأصبح وليم بليك بما ألف
وصور وما خلف مثله الأعلى في الحياة .

فما عاد إلى الولايات المتحدة واتسعت أفقاه
ودخل نيتشه في حياته ومن خلفه زرادشت
بتعاليمه وفلسفته نسي بليك » .

ثم يقول ثروت عكاشة :

« . . وكما اتخذ نيتشه زرادشت وسيلة
لإقناع آرائه ، كذلك جبران اتخذ المصطفى في
كتاب « النتي » وسيلة للتعبير عن أفكاره
ومجاهداته » .

يقول ثروت عكاشة عن كتاب « النتي »
وعلاقته بحياة جبران وفلسفته .

كتاب « النتي » هو الصورة المكتسمة
لجبران . . تجاربه كلها منه كذلك عواطفه وأماله
وأحلامه وآلامه وصوفيته وفلسفته ونظرته .

عمق الشرق وسرعة الغرب بعد أن تفاعلا
داخل النفس الطليعية فخرجت أصولاً
وقواعد » .

والمصطفى قال عن الزواج :

ليحب أحديكم الآخر ، ولكن لا ينجلا من الحب قيدا
وليكن حبكما يحرا يتهادى بين شاطئيه
روحكما
وليملا أحديكم كأس رفيقه ، وحذر ان
تشربا من كأس واحدة
فنيا وارقصا واطربا معا ، ولكن ليحفظ
كل منكما باستقلاله ،
فأوتار القيثارة تمتد كل منكم مستقلا عن
الآخر ، وإن كانت تبيض جيما بلحن واحد .
امرأة تضم طفلا إلى صدرها :

حدثنا عن الأطفال

فقال للمصطفى

إن أطفالكم ليسوا بأطفالكم
وإنما هم أبناء الحياة وبناتها ، عندما نحن
الحياة شوقا إلى نفسها
ليكم مخرجوا إلى الحياة وليس منكم
وسع أنهم يعيشون في كنفكم ، إلا أنهم
لا يتعمون إليكم
ولقد تمتصوهم حبكم . . ولكن لا تفرضوا
عليهم أفكاركم
لأنهم أفكارهم
أنتم الألداس ، ينطلق منها إبتناؤكم ،
سهما حية

والله يرى المذهب قائما على طريق الأبد
فإنه إذ يجب السهم الطائر ، ليحب كذلك
القوس النابضة

قال فلاح حدثنا عن العمل

قال للمصطفى

أنت تعمل كي تلاحق الأرض وتترك سرها
فيذا توانيت أصبحت غربيا عن موافقتها
خارجا عن موكب الحياة . . وهو يمشي في جلال
وتسلم شامخ . . للمخلود
وعندئذ أنكم حين تعملون ، تشاركون في
تحقيق جزء من حلم الأرض البعيد
ينصب قدر عليكم يوم أن ولد هذا الحلم
وحين تمضون في العمل ، تمارسون في الحق
حب الحياة

.....

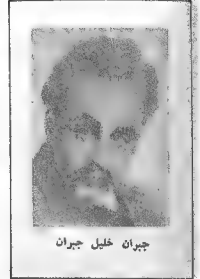
وحب الحياة والعمل ، يصلكم بأفق أسرار
الحياة
العمل حب كان مستغنيا ثم تجل للعيون
عن المطاء ، يقول للمصطفى :
إبتك تنصلي للقليل عندما تعطى بما فلك
فإذا أعطيت من ذاتك ، أعطيت حقا

.....

جبل أن تعطى من يسألك
وأجل منه أن تعطى من لا يسألك ، لأنك
تترك حاجته



ثروت عكاشة



جبران خليل جبران



أنتم يا من تأملون .. وكلكم يأخذ ..
لا تسرفوا في الامتنان
وإلا وضعتهم قيدا في أحتالكم وعنت من
يعطيكم
بل لكن عطائهم أجنحة تسمو به ويكم
ولئن استبد بكم الشعور بفداحة الدين
فذلك شك في كرم من يعطي ، ذلك الذي
نبث من الأرض الطيبة ، وكفله الله ورماه
ولعل كلمات المصطفى عن الحب والعطاء
أن تكون أبلى وأرق ما جاء في رسالة هذا
التي .. ذلك لأن العلاقة الإنسانية - وهي
هدف كتاب النبي العظيم - في فئس الحب
والعطاء تعبر عن نفسها في أدق وأعمق وأصدق
صورة من صور التحقن
بقول ثروت عكاشة :

« كان كتاب « النبي » تطورا حقيقيا في حياة
جبران العظيمة ليهد صدور « النبي » قضي
جبران ثلاث سنوات يفكر فيها سبتوه من
إنتاج . ولقد وصل في كتاب « النبي » إلى
الغمة . عل أنه بعد تفكير طويل وضع في ذهنه
المخطوط الأساسية لبقية إنتاج حياته في سلسلة
تعالج بقية علاقات الإنسان ، فيعد أن علاج في
« النبي » علاقات الإنسان بالإنسان ، أراد أن
يعالج علاقات الإنسان بالطبيعة في « حديقة
النبي » وعلاقة الإنسان بالله في « موت النبي »
عل أن صوره لم يطوره حتى يكمل تفكيره ،
فاترجم كتابه « رمل وزيد » ليسد به فراغ حياته
الفكرية . وقبل أن ينتهي من عناصر كتاب
« حديقة النبي » توقف فجاء ليخرج لنا كتابه

« عيسى ابن الإنسان » .. فلما فرغ من الكتابة
عن المسيح .. كان كتاب « حديقة النبي » ..
عل أن الأرض حال بينه وبين صدور كتابه الأخير
« موت النبي » .. مات جبران في عام
١٩٣١ .. قبل أن يموت النبي الذي يصوره

في عتام كلمات المصطفى تسمعه يقول :
يا شعب أورفليس ، إن الريح تهب يا أن
أفاروكم ، ولست كالريح فنة على الفراق ..
ومع هذا فلا مفر من الرحيل .

إننا نحن الضميرين في الأفق ، السامين دائما
إلى أشد الطرق عزلة ، لا نستهل يوما حيث
انتهى بنا يوم آخر ، ولا نطلع علينا الشمس
حيث ودعنا مغربها ، بل إنما نرحل حتى
والأرض مستغرقة في سبات وما نحن إلا بذور
النبات الصلب المود

لا تسلمنا الريح لنشرنا
إلا عندما يكتمل ثوبنا ونتمتع ثوبنا

ويقول المصطفى قبيل الرحيل :
فلذا بدت كلمتان هذه طامشة فلا تسعوا إلى
تبيانها فإن الغامض والسعي هما بداية كل شيء
وليس نهاية وتنتهي أن أكون في ذاكرتكم بداية
فالحياة - وكل حي - يبدأ الحسنى بها في
الغمام لا في الصفاء ويروى لعل الصفاء كان
خملما ثم تحلل وقسد .

ولكن قبل أن أترك حديث المصطفى إلى
شعب أورفليس أحب أن أسجل هنا حديث
المصطفى عندما قالت له الكاهنة حدثنا عن
العقل والعاطفة ..

قال المصطفى وكأنه يحدثنا نحن الآن ، بعد
أكثر من نصف قرن عل صدور كتاب
« النبي » :

ما أكثر ما تكون نفوسكم مسرحا لقتال تشنه
عقولكم

وحكمكم عل عواطفكم وشهواتكم
ولن لاخى أن أحل في نفوسكم رسول سلام
فلشيخ الوحدة بين عناصركم المختارة ،
وارد تنافسها إلى ونام فشدو بالثقم
ولكن هيئات أن يتاح في ذلك ، إلا إذا كنتم
أنتم أنفسكم رسول سلام ، بل عشاقا تحبون كل
ما فيكم من طابع
إن عقولكم وعواطفكم هي الذلة والشراف
لأرواحكم الحاضرة في البحر .

فلذا تحطمت الذلة أو تمزق الشراع تغاذف
الموج سيفتكم وضلت أو توقفت بلا حراك
وسط البحر

وابتري الكهنة والكاهنات قائلين :
فلشد ما أحييناك حبا صاعقا مصوننا استتر
وراء قناع ولكنه يهتف بك الآن عاليا
يتنقى لوقوف حاريا أمامك
وهكذا الحب أبدا
لا يعرف مداه إلا ساعة الفراق

عن كتاب « النبي » (١٩٨١)

١ - ١٠٧ طبعات بالانجليزية في امريكا

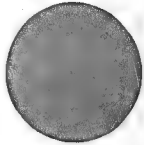
٢ - بيع من هذه الطبعات ٧ ملايين نسخة

٣ - ترجم إلى ٢٠ غير الإنجليزية

(كما ذكر . وليد شحاته)



مكتبة القاهرة

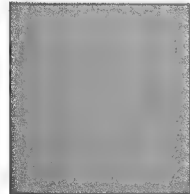


مرض وتحليل شمس الدين موسى

أصدر الكاتب القاص « بهاء طاهر » قصة طويلة جديدة بعنوان « قالت ضحى » وهي القصة التالية لقصته التي أثارت الكثير من الجدل بين الأدباء وكانت بعنوان « بالأساس حلمت بك » ، والتي دارت أحداثها خارج مصر فكانت تعاشير الكثير من المغموم التي يلغها الإنسان الشرقي في مواجهة الحضارة الغربية . من خلال المقابلة بين القادم من الجنوب الذي يحمل في دمائه الكثير من الحرارة - حرارة الشرق الروحاني - والمقيم في الشمال وسط البرودة التي كان لها أكبر تأثير على جميع المكتسبات الإنسانية ، ولقد عني الكاتب في « بالأساس » حلمت بك « بالوقوف أمام آثار ذلك اللقاء المباشر وتمكسه على الفرد الذي ينظر إلى الحضارة الغربية باحتيار أنها المثل والقادرة .

وبهذه طاهر « من الملح كيات القصة » أتى مع ذلك الجيل الذي أثار وجدوده أكبر صحب في الحياة الأدبية والفكرية في سنوات الستينات سنوات الحلم والمزمنة . ذلك الجيل الذي صهرته التجربة في أثونيا ، فأفضجته بقدر ما كائسه بالكثير من العنسد النفسية والاجتماعية ، فحمل أكثر مما حملت الأجيال الأخرى . فلقد تنعت وهي ذلك الجيل - الذي تواصل معه - « قالت ضحى » وسط غايه من الشعارات ، التي صنعت عروضة الحلم ، وكيفية تحفة في أفاق من التطلع نحو بنا الصراح المادي الضخم ، الذي حل أمانة توصيله لأفراد ذلك الجيل ، رواد سابقون ، ربما عالى منهم من عبه حل تلك الأحلام والشعارات ما عالى ، فكانوا زواراً دالعين على السجون والمعتقلات ، لقاء ما حل البيض ، بينما الاخرون قد أهدرت دماؤهم ، وشاعت حياتهم ، وسط ليالى البعد والتعليل وندت الشعارات مجرد أحلام سديمية ، في النهاية فغ منها الجيل الذي صدق وأمن ، ومن ثم عالى ما عالى ، ونضاض تجربة الغربة داخل الواقع والذات وكان نزيهه يومياً بعد أن برزت أبعاد الواقع عارية .

والقصة « قالت ضحى » تنتمي إلى عالم القصة الطويلة أكثر من انتمائها إلى عالم الرواية ، كتبها « بهاء طاهر » لكي يقدم شهادة حية على تلك الحقبة بأبعادها المختلفة إجتماعية وسياسية من خلال حكاية البطل - مجهول الاسم - مع ضحى . والقاص يمكن تفاصيل حكايته على لسان البطل - الراوية - فالبنية الأساسية في القصة هي بنية الأنا ، التي تدور حولها الأحداث . فالأنا مزيج دائم رغم تعدد الشخصيات . والوجود السلى الظاهري كان يحرك الأحداث في أجزاء القصة المختلفة ، كما يجعله يقوم بعملية نفى لتلك السلبية التي تدور على السطح ، ويجعل بنية الأنا الغالب الحاضر ، هي البنية الأساسية في العمل ، ومابقية البنات إلا مكونات مكتملة داخل البناء العام والنسق الكلي ، الذي يشع الكثير من الجمال أثناء سرد



تفاصيل قصة الحب للمدر على واقع كان يخفى الكثير من عوامل الفناء والتحلل داخله .

ورغم أن « قالت ضحى » تمثل نوعاً من القصة الطويلة ، سرد - حل صفحاتها - المؤلف حكاية ضحى معه ، التي تمثل عينة جيدة لعماناة ذلك الجيل ، على مستويات عديدة ، إلا أنها تقرب لحد كبير من عالم الرواية ، فهي تجمع

الكثير من التفاصيل عن حياة البطل - الراوية - وظروفه الاجتماعية والبيئة المحيطة به ، وإحاطة الزمنية التي عاش فيها أحداث قصته . بل إننا يمكن بسهولة تحديد الزمان والمكان بالقصص التقليدي . كما أنها تحيط القارئ، بجوانب كاملة عن حياة بطله القصصية ضحي ، وذلك رغم تشابهها وقامه . ولذا لم يكن سهلاً أن ندرجها ضمن عالم الرواية شديد التعقيد . فطرق المصادفة بين القصص والرواية في روايات ضحي ، إن تعدلان ، أن طرف القصصية يكون أكثر جرحاً ، وذلك ليروز البطل القصصية التي تقوم على الأنا ، ورؤية العالم خلال ذلك الطيف الضيق . الأنا . الذي يطل منه القارئ لرؤية الواقع لا عن خلال حديق ضحي ، لكن من خلال ألبو العالم الذي يحيط بالبطل ، وهو الأنا الأول في القصة .

البطل - موقوف بإحدى الإدارات الحكومية ، يقوم بوظيفة الشكلية بالمحضر يومياً في مواعيد حضور الموظفين ، ويعتبر في موعد إضرابهم ، فهو لا يقوم بأي عمل . والإدارة التي يعمل فيها من إدارات الخدمات ، وهي غير مكنته بالعمل أو الموظفين ، بل إنها تخلو من العمل ما أعطى الفرصة لقيام تلك المصالحات الخاصة وغير المقدسة بين البطل وضحي ، فيها على طرق تقصص . البطل - هو - يمثل أحد الأبناء لأسرة تنتمي للطبقة الوسطى ، الذين تفقر أنفسهم بصورة ، أويخرج من خلال أجهده البدني ، والشخصية اليومية للكاتب ، والصحف ، والندوات ، ومن ثم أصبح له رأي في كل ما يدور حوله ، بل إن مشكلته الدائمة كانت تتمثل في إيجاد من يفرون بين ما يقال وما يحدث . والافتقار داخل شخصية البطل ، كانت ثقافة إنسانية عامة ، تتغلغل من رؤية شديدة الوضوح ، بتحدد مصادره ، ومصادر إلهامه من خلال انتباهه الشديد للعمل الذي كان يثبت عنه . رغم عدم مطالعته .

البطل لم تكن ثقافته نظرية مجردة ، بل إنها تغلغل ؟ بالوعي العام ، الذي استمدته أثناء الصراع الشعبي ضد الإنجليز ، عندما كان طالباً بزمير أبناء جيله من أجل الجلاء التام من مصر ، وأقامة حياة سياسية نظيفة . وكان هذان العاملين من الأسباب الأساسية في سلبية - يقول عنه - سيد ، وهو العامل البسيط ، الذي وحى مصالحة ، وضرورة إزالة الفساد الموجود حتى تصالحه كاملة . وكما يقول صديقه حاتم - التي شاركة بداية الطريق ، لكنه ربط أقداره بالحكم الجليل بعد نجاح الثورة ، وانضم إلى هيئة التحرير ، والانحياز القومي ، وبعد الانحياز ، وهي تنظيمات سياسية حكومية . ويقول القاص على لسان حاتم الذي يبرر تصرفاته :

« قال حاتم وقد بدأ يجد قليلاً : إذن فعذا تريد مني أكثر من ذلك ؟ في مكان مثل مكان

كان أفتز الحواجز كل يوم ، ولا أعرف هل سابقى حتى الغد لم لا . لم ألدن قريباً ، وليس لي قريب من نفسي إلا الحار . . . ليس من حتى أنا أحى نفسي بالدخول في التنظيم ، الذي صنعوه هم ؟ ويقول :

ثم وقف حاتم ليمرود إلى مكتبه ، وقال وهو يسترد نفسه ويصيح بصوت عالٍ . . . لست انتهازياً تماماً بصديقي ، ليس مائة في المائة على الأقل كما تظن . لا أتعذر ولا أفتد سيد ، ولا أتعذر أحداً . ولكني أحس أن تسير المراكب

ولقد كان البطل هو الوجه الآخر « حاتم » الذي اختار أن يبر مصالحة بالارتباط بالبيئة الصاعدة الموجودة مستفيداً بروحيه القديم بعد الدرس الأول ، الذي أخذ عندما قبض عليهم بعد الثورة بعدما حضوا الحرية والأحزاب ، وعودوا الضباط إلى مكانتهم . ففي الوقت الذي وهي فيه حاتم الدرس بأخذ تلك المخطوطات الانتهازية ، فضل البطل الفرجة وعلم الانتماس في السلبية بالأسلوب الجليل ومن هنا كانت نقطة الالتقاء بينه وبين « ضحي »

البطلة - قصة - بل سهلة جميلة شامت الظروف بعد أن أهابت الأوضاع القديمة أن تعمل معه في المكتب . ويمكن كل منها أصحباً بالآخر ، وعزرو الوقت تنشأ صلاته خيبة لا تعلن من نفسها إلا في الخارج عندما يذهب لحضور دورة لصالح العمل ، ويكتشف كل منها الآخر . هي تكشف له من يريد بها بعد إتهام طليتها بإلغائه الامتيازات الطبقية بعد الثورة . وهو يرى فيها امرأة ليست شريرة ، جميلة ، ومتفقة ، وحساسة لكنها تكشف فجأة أنه مثل الآخرين يربها ، ولا يجهل إلا أنه يريد استهلاكها ، فتتحرك عندما تجه أبناء الطبقات الأدنى ، فلا تواصل . لمة الحب ، بل قصة شقة ، في الوقت الذي يكون قد تعلق بها ويبدأ يمان قفادها لكنها تأتي ذلك تماماً . وعندما تعود تعمل على نقل نفسها من المكتب إلى مكتب مدير عام المصلحة ، ومن ثم تمارس كثيراً من التصرفات القلدة ، التي يجارها التقابل « سيد » الذي وحى مصداقه الطبقية وكان موقفه أكثر انشغالاً لصالح المظلومين .

خلال تلك التضاميل ، تكون حسين الكاتب ، هي عين الشاهد على كل ما يحدث ، مع توق عارم داخل في إقامة العدل ، داخل مجتمع كان كل رصيده من العدل هو مجرد الشعار فقط . كانت « ضحي » الحامية الرمز ، تلمس جميع المخالفات مما لا يبيحه القانون الوضعي أو الأخلاقي ، من قمار ، ورشاوى ، واستغلال نفوذ ، واضطهاد ، وتزوير كانت مستغل كل ذلك هي الأدلة للفتنة بعد أن طردت

الحب ، وقسرت ألا تلعب دور إيسر في الأسطورة ، وفي الوقت الذي كانت « ضحي » تلعب نفسها بكل تلك الرزايا . كان البطل « أرو ورس » يعيش حالة غرق وتشتت كامل ، فلقد ضاعت شقته باستيلاء شقيقته وزوجها الانتهازية عليها . كما ترك الفرادة سلواه الوحيدة إلى لبث المثل العليا مع الدكتور . وبعد أن ظل يماثل المثل العليا في الحب غرق في ملومة الجنس عن طريق صديقه القود ، الذي يلقب نفسه بالدكتور كان البطل يعيش في حالة سلبية كاملة نافذة القدرة على الفعل ، بينما « سيد » يفهم بحسه الخاص قانون اللعبة - فلا بد أن يسحق رأس الحية ، حتى يقبض على وكر الأفاعي ولم يكن مستشاره في حركته وصرامه عن الظلأبد ، وظل البطل الذي لم يفرط في هذا الدور أبداً ، وظل متمسكاً به فلم ينجس الإهابة الذي مورس عليه ، كما لم يتخضع للتزويج والتلويح بالسفر للخارج

وجدير بالملاحظة أن ذلك الصراع كان نموذجاً لما كان يخور في سنوات الستينيات وقبل يونيو ١٩٦٧ . كما يلقى القصد على كيفية التقاء الانتهازيين من ضربت مصالحهم لوقوفاً جبهة واحدة ضد تحقيق العدل الذي ارتفع كشعار في كل مكان .

ولم الكاتب في القصة « قالت ضحي » قد أوصل الكثير من معاني الأحياء . التي مثلها جيل الستينيات على مستويات عديدة المستوى السياسي - فلقد أخرج المخلصين من اللعبة بسيطرة الفئات الانتهازية ، وأصحاب الناحية السياسية الضعيفة . كما أحبط على المستوى العاطفي - فاند بقى « أرو ورس » مشتا ومبعثرة بالاعلاص لذلك الحب المضان وظلت وفي لحياها السابعة العشر شديدة عن حياة الناس . كما أحبط أيضاً على المستوى الاجتماعي - فالبطل فتدج حبه لشقيقته بعد أن اختلصت زوجها انتهازياً ، كما لم ينفع في إقامة أسرة وظل يعيش وحيداً .

وفي النهاية - تعتبر قصة « قالت ضحي » من الأعمال القصصية الجيدة والمتوازنة ، والتي لم يطف فيها جانب على جانب ، بل كان هناك تضافر كامل بين بيئة الأنا - الخاص ، والبيئة الاجتماعية العام . وكان كل منها يمر مترباً خلال الآخر . كما كان كل من أبطال القصة يتصل بصورة كاملة بالحياة العامة ، ولم يكن من بينهم من يعيش منعزلاً حتى شقيقة البطل أربطت بالحياة السابعة العشر شديدة زوجها الانتهازياً . وعيد المجيد - مما جعل ذلك الرباط اللامرئي الذي ربط جميع أبطال القصة ببعضهم البعض عن طريق مرور ذلك الرباط بشخصية البطل ، الذي كان نحس وجوده في كل لفنة وكل موقف من المواقف التي زفرت بها القصة .



مكتبة القاهرة



الرواية الانجليزية

تأليف: والتر إلين

ترجمة: صفوت عزيز جرجس
مراجعة: د. مرسى سعد الدين

— الرواية نوع أدى حديث نسبياً للقباس إلى أنواع الأدب الأخرى . . . وتعتبر الرواية الانجليزية إحدى الأشعة العلمية التي حققت السمات الأساسية للرواية كنوع أدبي متميز . . . وكان لها أثرها الملموس في الروايات الفرنسية والروسية والتراث الروائي العالمي . . . ويتناول هذا الكتاب الرواية الانجليزية في كثير من الأعمال المعاصرة .

— ولدت الرواية الانجليزية على يد دانتال ديپو (١٦٦٠ - ١٧٣١) ، بيد أنها لم تبلغ من النضج والازدهار إلا في الفترة ما بين (١٧٤٠ - ١٧٧١) على يد أربعة من كبار الروائيين الانجليز وهم : ريتشارد سون ، فيلدنج ، سموليت ، و لورنس سترون . ويرجع ذلك إلى اكتمال الظروف الضرورية لنشأة الرواية في إنجلترا ومثل ذلك في وجود جمهور من القراء ، فلسفة واقعية تنم بالتجربة القوية ، وغو الأسلوب الأدبي الذي يصلح أداة لكتابة الرواية . ومع نهاية القرن الثامن عشر كانت الرواية الانجليزية قد اتخذت أشكالاً متنوعة ومختلفة . فظهرت « الرواية المظلمة » ، و « الرواية التعليمية » وهي التي استخدمت كأداة لإصلاح المجتمع ، و « الرواية الثورية » والتي قامت على نقد المجتمع والدعوة إلى مجتمع أفضل كما هو الحال في رواية المفكر والمصلح الاجتماعي «وليام جودوين» (كاليب ويليامز) . أما الرواية الاجتماعية فلمع من روادها « أوليفر جولد

سميث » وروايته (قس ويكفيلد) ثم « فاني بيرن » وأشهر أعمالها (انجيلينا) ويمكن اعتبارها همزة الوصل بين جيلين من كتاب الواقعية .

أما أكثر الأنواع الأدبية انتشاراً فكان « الرواية القوطية » أو روايات الرعب ، وقد سميت بذلك لانخافها من القصور القوطية بما تحويه من سرديات سرية وما يرتبط بها من قصص الجرائم والأشباح خليفة لأحداثها المثيرة ، وأشهرها (أسرار لودلفو) (١٧٩٤) لثران كليف .

— في الثلث الأول من القرن التاسع عشر والذي يعرف عادة بفترة الحركة الرومانسية في إنجلترا ظهر روايتان كبيران هما : « جين أوستن » و « صيرواتر سكوت » ، وكان الأول أقرب إلى عقلانية القرن الثامن عشر منه إلى روح الثورة الرومانسية أما الثاني فقد عكست أعماله بعض عناصر الحركة الرومانسية . وقد شهد عصر الملكة فيكتوريا والذي امتد ١٨٣٧ - ١٩٠١ فترة ازدهار للرواية الانجليزية لم يسبق له مثيل ، ومثل هذا العصر في جيلين ، الجيل الأول يمثلته « فيكتسنز » ، « شاكسبي » ، « شارلوت » و « امل بروني » ، والجيل الثاني يتزعمه « جورج مرديث » ، « صمويل بتلر » ، « توماس هاردي » و « جورج ألبرت » . والاختلاف بين هذين الجيلين يكمن في أن أبناء الجيل الأول كان يجمع بينهم مناخ فكري وعاطفي مشترك ومن ثم فقد مثقوا عصرهم أصققت لثقل ، أما الجيل الثاني فكان جيلاً رافضاً لتقاليد الماضي برمه لذا فقد اعتما أكثر من أسلافهم بتطوير الرواية لتصبح أكثر نضجاً وأكثر فاعلية لتصوير الحياة .

— يقع الكتاب في (٣٧٤) صفحة من القطع الكبير ، الناشر الهيئة المصرية العامة للكتاب .

● وهو دراسة علمية جادة . . . تعرض حياة الفنان تولستوي . . . بعد الإحاطة التامة بكل ما كتب عنه من قبل ، وبسيط قصصه من دراسة فنية جديدة ، تعزو أهمية عظمتى إلى أثر الأسرة في أعمال الكاتب .

● وعلى سبيل المثال ، فتولستوي حين وصف المجتمع الريف في موسكو وبطرسبرج ، وكان يعبر عن جماعة من أصدقائه أسرته الأرستقراطية تربطها ببعضها وحدة المصلحة ، ومن المعروف أن والد تولستوي هو « الكونت نغولا » وكان نيلا كما كان جده لوالده أميراً كبيراً .

ومن الجدير بالذكر أن الطبعة التي يتمي إليها تولستوي ، تمير إلى حد كبير عن روسيا في عصر « ليوتولستوي » الذي ولد في سنة ١٩٢٨ وتوفي يوم ٧ نوفمبر سنة ١٩١٠ ، مما يشر بظهور القصة الروسية الكاملة .

● وقد تغلغل المؤلف في أعمال تولستوي ، وحللها تحليلًا حادًا ، وقدمها تقديمًا سليماً ، من الناحية الموضوعية . وعقد المقارنة بينها وبين غيرها من الروايات المثيرة في روسيا والغرب ، لهورس ويلزك ولوشون ودانتي ودمستوفيسكي وبوشكين وباسترك .

« الجذور الاجتماعية والسياسية » والفصل الأول من الكتاب يعلم عنوان « التحولات الروسية » ، التي يعنى بها المؤلف الجذور الاجتماعية والسياسية الشرة للتحولات والأوضاع في روسيا في القرن التاسع عشر .

ولقد دعا تولستوي إلى العودة إلى بساطة البسالة المورخ في القدم . . . ولكن إلى بساطة المحسن عسا التي سبقته . وقد كان عصر « الطبيعة » في الأدب الروسي ما يزال مثالا في الأذهان .

فلم يجد تولستوي ضرورة للتشيز بين البساطة القديمة والبساطة الحديثة Simplese بالمفهوم الفرنسي . ومن الواضح أن مفهوم تولستوي بكل صدق وأصالة في الأدب هو بالضرورة عنصر استعانة الأحداث الماضية والتأمل فيها وعلى الناقد الحصيف أن يكشف هذه الخصائص في العمل الأدبي ، وعلى كاتب العصر أن يسعى لكي يظل كما .

موقف فريد

وهنا يتضح أن موقف تولستوي في روسيا كان موقفاً فريداً . ففي أثناء القرن التاسع عشر ، استمر جو الأدب والتفكير قللاً . ولم توجد مقاييس معقولة مقبولة ، ولا حديث من الموضوعية بمعنى التجرع عن الغرض والتزاع .

وكان الأدب الروسي في القرن التاسع عشر فريسة تنجذبها الفسق المتصاعدة : « السلافوفيل » ، وهم قطاع من المثنورين

ليوتولستوي والرواية
تأليف: جون بيل
ترجمة: سليم الأسويط

● منذ نحو خمسة وسبعين عاماً ، فقد العالم الروائي الروسي الشهير ليوتولستوي . . . ولكن أعماله الإبداعية ما زالت حية ، بل إنها تزداد انتشاراً وازدهاراً . . . ويزداد كبار النقاد اهتماماً بدراسة رواياته ، واستنباط ما تحويه من اتجاهات وآراء هامة ، كتلت لها التجاح والمالية .

وفي القاهرة ، صدر بالعربية مؤخرًا كتاب « تولستوي والرواية » ، الذي ألفه « جون بيل » الأستاذ بجامعة أكسفورد سنة ١٩٦٦ ، وترجه الأستاذ سليم الأسويط وراجعه الأستاذ أحمد خاتى .

الروس، آمنوا بأن خلاص روسيا يتحقق بالعودة إلى أفضل ما في التقاليد القروسية الخالصة. والثوريون، والرجعيون، وصداء السلام من أضياع تولستوي الذين انتفروا على نقطة واحدة، هي أن الأدب يستطيع أن يؤدى أعظم وأجل خدمة إنسانية واجتماعية، وأن الكتاب - كما قال استاين - هم المهتمسون الممارسون للنفس البشرية.

الحورية

ويشبه المؤلف روسيا في عصر تولستوي بدرسة من طراز عفن غلى عليه الزمن وبطل استعماله، ويستخدم فيها أشد التنظيم كبتاً وأكثرها قمعا. يعطى أمثلة لذلك منها تنفيذ حكم الإعدام الزائف على «دستوفيسكي»، والحيلولة دون بوشكين، والسفر إلى الخارج، ونفيه إلى ضيقه بالرف، وإجباره على قبول وظيفة «وصف» المهينة... ولم يكن ذلك إلا بقية إيمانه هو وزوجته الجميلة تحت رقابة الحاكم المشدّد في بطرسبرج.

وهنا يوضح المؤلف أن كلمة «الحورية» تعني عند تولستوي إكتشاف جديد عدت الحياة إلى أن يجعل الإنسان أسير سجن يقضى فيه حياة سعيدة سعادة صادقة.

هذه هي الحورية كما يراها الذين يتولوا على قيد الحياة في رواية تولستوي «الحرب والسلام» وهي العمل الفني الكبير الذي عكف تولستوي على كتابته من سنة ١٨٦٢ إلى سنة ١٨٦٩ والذي قدم فيه صورة حية لحياة الشعب الروسى في أثناء حربه ضد نابليون من سنة ١٨٠٥ إلى سنة ١٨١٢، والتي انتهت بانسحاب الجيش الفرنسى من موسكو.

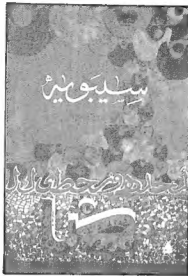
وفي الحرب والسلام - يصور تولستوي العلاقة بين المعاناة الإنسانية وإرادة الطاغية وهو يعارض بالطبع الطغيان ويوضح أن الحرب مثل السلام جزء مهم من طبيعة الإنسان. ويختم «جون بيل» كتابه بتقدير أن تولستوي أكثر المؤلفين - باستثناء شكسبير - شهرة وشمولاً، ولعله بالأحداث الماضية والتأمل فيها. وأن روايته «الدكتور زيباجو» لا تجرى على ستن تولستوي، فإنها بما هي عليه من صور بلاغية متدفقة، وإظهارها كرواية في العصر الرمزى، عصر «بلوك» و«بيل».

كوثر سالم

سيبويه

جامع النحو العربى

تأليف د. فوزى مسعود
الكتاب كما يقول المؤلف «مدح من الحق العربى في تأسيس النحو العربى ونموه وإزدهاره



وكان منهجه منهجاً تاريخياً تحليلياً، اعتمد فيه على أقوال السابقين متابعياً ومشاعلاً، ثم استخلص منها طبيعة الأمر وصواب الرأي، ذلك من ذلك ما ورد في كتاب سيبويه نفسه، ذلك الكتاب الذى كان سبباً في شهرة صاحبه شهرة واسعة، حيث خاض صيته بين الناس، وارتفع قدره بين العارفين من أهل هذا العلم، وغيره من العلوم المتصلة به سواء أكانوا من العرب أم المستشرقين.

ويتجوز الكتاب على مقدمة وخمسة فصول، الأول من نشوء النحو العربى وضعه، والثانى عن سيبويه ومنهجه والثالث عن كتاب سيبويه، والرابع عن مصادر كتاب سيبويه، والخامس عن سيبويه والكتاب.

ويقع الكتاب في مائة وأربعة وخمسين صفحة من القطع الكبير ونشرته الهيئة المصرية العامة للكتاب.

سيكولوجية

تعاطى الأفيون ومشقاته

تأليف د. سعد المغربى

يتجوز الكتاب على مقدمة وخمسة فصول منها: إصنام الأفيون، تاريخه وآثاره المختلفة، والآثار البدنية والنفسية لتعاطى الأفيون، والتجارب النفسى ومشكلة الإدمان، ثم الأضرار الاجتماعية والاقتصادية للمدمن، والتاريخ التطورى للمدمن وعلاقاته الأسرية في الطفولة ثم البناء النفسى للمدمن... الخ.

وقد حاول المؤلف في هذا الكتاب أن يجيب على عدة أسئلة أساسية... أهمها:

من هو مدمن المخدرات أو تعاطيه؟ وعبارة أخرى ما هي سيكولوجية المدمن، وما هو البناء النفسى الذى تقدم عليه شخصية المدمن؟ وما هي الذات عند هذا المدمن، وما هي الصورة التى يرى المدمن ذاته عليها، وما هي العلاقة بين الذات عند المدمن والموضوع!

وكيف يرى العالم من حوله، وكيف تبدو هذه العلاقة بين الذات والموضوع في إنمائها ونشأتها على علاقات المدمن المختلفة في الجنس والزواج والعمل والانتاج؟ أسئلة أساسية وهامة، حاول الكاتب أن يرد عليها رداً علمياً وموضوعياً، فجاء الكتاب ليشكل إجابة خاصة بالنسبة لموضوعه... ويقع الكتاب في ٣٥٠ صفحة من القطع الكبير ونشرته الهيئة المصرية العامة للكتاب.



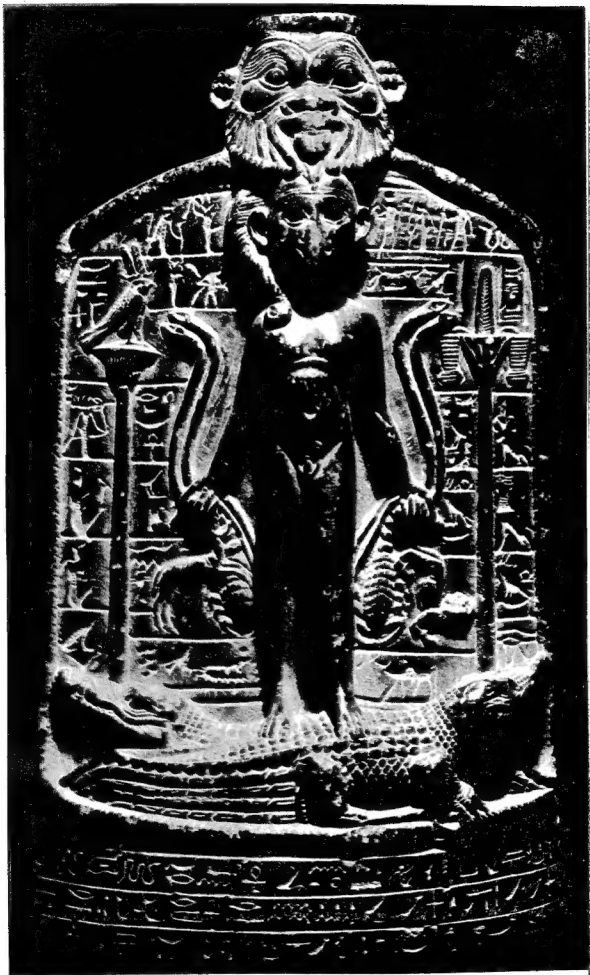
ديوان القطب

تأليف ت. س. اليت

ترجمة وتقديم: د. صبرى حافظ

لقد استطاع اليت في هذا الديوان أن يخلّد بعض النماذج الخطّية الشائعة، وأن يرسم لنا من خلال ملامح الشخصية الخارجية وتصرفاتها أصماح كل نمط ودلائله القيسية، والاجتماعية، والفلسفية، دون أن يتخلل عن بساطته، أو عن روح المرح، والدعابة التى تشيع في الديوان بأكمله.

ويترج اليت - كما يقول المترجم - في هذا الديوان بين الخيال البصرى، والواقع بتفاصيل الصورة المرئية، وما يسميه بالخيال السمعى، الذى يعيد بعث طلائع الكلمة النغمية، ويغوص وراء تواريفها القديمة مزاجاً القديم بالحدث، والسبعنى بالحنى، والعقل بالاتعالي في خليط جديد وعابر من الغرابة معاً، فسواء نمط القسطة المعجزة جوسوي، باسترخائها على السلم، وتسلها ليلاً إلى البدر، وتحطتها في الشمس، أو بجوار الدفلة، واحتضامها المألوف بتربية الفتران، وتدريب الصراير، تنصرف على فكرة النظام ونكوة العمل المديوم المستمر، والوعى المرفق بأداه الواجب، والأضطرار بالمستورلة. ويقع الكتاب في ١٠٥ صفحة من القطع الكبير ونشرته الهيئة المصرية العامة للكتاب.





من الفن المصري القديم